ZNAK

MIESIĘCZNIK

KRAKÓW

LIPIEC – SIERPIEŃ (7-8)
ROK XI 1959

61-62

REDAGUJE ZESPÓŁ

Hanna Malewska, Maria Morstin-Górska, Stefan Swieżawski, Stanisław Stomma, Jerzy Turowicz, Stefan Wilkanowicz, Jacek Woźniakowski, Jerzy Zawieyski.

Redaktor Naczelny: **Jacek Woźniakowski**
Sekretarz Redakcji: **Stefan Wilkanowicz**

Adres redakcji: Kraków, Sławkowska 32, I p. tel. 556-21
Redakcja przyjmuje: we wtorki i piątki, godz. 13—15
Adres administracji: Kraków, Wiślna 12, I p. tel. 213-72.
Administracja przyjmuje codzień, od godziny 9—13.

Cena zeszytu zł 12.—

Prenumerata od 1 stycznia 1959:

krajowa		zagraniczna	
miesięcznie . . .	zł 12.—	miesięcznie . . .	zł 16.80
kwartalnie . . .	„ 36.—	kwartalnie . . .	„ 50.40
półrocznie . . .	„ 72.—	półrocznie . . .	„ 100.80
rocznie	„ 144.—	rocznie	„ 201.60

Zamówienia i przedpłaty przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty

Wpłaty na konto administracji Kraków, Wiślna 12, PKO nr 4-9-831

Prenumerować można również przez urzędy pocztowe i listonoszy, oraz wpłacając na konto „Ruchu" Kraków, Worcella 6, PKO nr 4-6-777

Prenumeratę zagraniczną należy wpłacać na konto administracji PKO Kraków Nr 4-9-831, lub na konto PKWZ „Ruch" Warszawa, ul. Wilcza 46 — PKO 1-6-100024.

Maszynopis otrzymano 1. VII. 1959 Druk ukończono we wrześniu 1959
Format A5 Papier druk. sat. V kl. 61×86 60 g Ark. druk. $15^3/_4$
Zam. 383 1. VII. 1959 Nakład 7.000+350 egz. C-3

Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakład 7, Kraków, ul. Kazimierza Wielkiego 95

ZNAK MIESIĘCZNIK
ROK XI – Nr 61-62 (7-8)
Lipiec – Sierpień 1959
KRAKÓW

Mówi się czasem, że sztuka jest „sejsmografem swoich czasów", albo — dla odmiany — że „wyprzedza swą epokę". Znaczy to, że wrażliwość artystów potrafi nieraz czulej, niż instrumenty i metody naukowców i działaczy, wychwycić te prądy, które nurtują pod powierzchnią życia, rzeźbiąc niedostrzegalnie jego kształt, żłobiąc kierunek jego biegu.

Dzieło sztuki jest dziwnym paradoksem. Posługuje się bowiem surowcem isniejącym, zastanym (surowcem w sensie materialnym, lecz także surowcem doznań, przeżyć, przemyśleń), by zbudować zeń twór nowy, autonomiczny, wolny. Lecz wolność dzieła sztuki nie jest nigdy dowolnością, ponieważ w y r a ż a ono — chcąc nie chcąc — świat materialny i świat duchowy, z którego powstało: jest jego znakiem, symbolem, przenośnią. A zarazem wyprzedza niekiedy ów świat, szukając dlań przyszłej formy.

„Kto kocha, widzieć chce choć cień obrazu..." Miłość, ale i rozterkę, ból, radość — musi człowiek w c i e l i ć, aby nie były tylko „upiorowym myśleniem myślenia". Ludzkie sprawy — wciąż te same i wciąż odmienne w potoku historii, która się nie powtarza — każda epoka wciela coraz to inaczej, w swoich instytucjach, koncepcjach filozoficznych, życiu religijnym. U z m y s ł a w i a je najdobitniej w sztuce.

Przeżywamy epokę, w której kruszą się dawne bogi a zarysy „nowego" jawią się mgliście, groźnie i porywająco. Wprawdzie każde pokolenie twierdzi podobno, że jego właśnie czasy są przełomowe, ale jeśli nawet twierdzi tak nie bez racji, nasz przełom — przełom Oświęcimia, Hiroszimy, antybiotyków i sputników — wydaje się szczególnie ważki. Pragniemy go sobie wyjaśnić, poznać ukryte jego mechanizmy, zrozumieć kierunek i sens. Kiedy zawodzą systemy wyjaśnień zbyt gładkie i uporządkowane, aby być prawdziwe, sięgamy do sztuki: tej, która daje nam choć cień obrazu, i tej, która wymierza sprawiedliwość widzialnemu światu.

Dziwny widok stanowią ludzie, którzy odwracają się plecami do współczesnej twórczości poetyckiej, muzycznej czy plastycznej, bo jest „niezrozumiała" i „brzydka". Świat dzisiejszy (i nie tylko dzisiejszy) jest nieraz o wiele mniej zrozumiały i o wiele brzydszy.

Trzeba porać się z tą jego postacią, aby móc ją pokonać, aby dotrzeć w końcu do ładu i piękna. To właśnie czyni sztuka.

Obecny numer „Znaku" nie rości sobie pretensji do wyczerpującego omówienia aktualnych jej problemów. Ale wszystkie artykuły w jakiś sposób dotykają punktów węzłowych: bądź jednostronnie i polemicznie, bądź generalnie, już to w ramach ogólnej teorii sztuki, już to przez analizę zagadnień szczegółowych, czasem w perspektywie historycznej, czasem w perspektywie przyszłości. Z sumy tych artykułów wyłania się nie tylko obraz wielorakich funkcji sztuki, lecz także twarz epoki.

I jak zawsze, kiedy mowa o sztuce, jawi się obraz człowieka. Pisał Baudelaire w wierszu o wielkich artystach:

Bo naprawdę, Panie, czy zdoła człowiek
Dać lepsze świadectwo swej godności,
Niż ów żarliwy szloch, co płynie z wieku w wiek
I kona u brzegu Twej wieczności.

ANTONI GOŁUBIEW

SENTYMENTALIZM W ŻYCIU I W SZTUCE

Niewątpliwie jednym z najbardziej aktualnych zagadnień dzisiejszych jest problem sentymentalizmu. Stanowi on niemal obsesję współczesności — powiedzieć o kimś, że jest sentymentalny oznacza pogrzebanie tego kogoś w opinii. Boimy się sentymentalizmu, bronimy się przed nim ze zdumiewającym wkładem energii. Dlaczego? Powiada się powszechnie, że chcemy być trzeźwi, praktyczni, bez iluzji. Ale gwałtowność reakcji, nerwowość i niecierpliwość, gdy się ten temat porusza — wszystko to wydaje się dość podejrzane. A może podświadomie czujemy, że czasy obecne grzeszą sentymentalizmem nie mniej — jeśli nie więcej — od epok poprzednich? Bo jak inaczej wytłumaczyć nasz lęk?

Ale czymże w swej istocie jest ów tak niemodny, a tak często dziś wspominany, sentymentalizm? Ze względu na aktualność problemu warto poświęcić mu trochę uwagi.

1

Wyjdźmy w naszej analizie od pewnych stwierdzeń typowych. W publicystyce, w literaturze, w niektórych tendencjach filozoficznych i poznawczych, a przede wszystkim w rozmowach prywatnych i najbardziej osobistym myśleniu spotyka się zdania o potwierdzeniu siebie, sprawdzeniu siebie, o upewnieniu się w sprawie własnego istnienia, własnej osoby, własnej przedmiotowości. Skonstatowanie: *ergo sum* jest dla współczesnego człowieka sprawą najbardziej aktualną, ale optymistyczna odpowiedź Kartezjusza już dzisiaj nam nie wystarcza. Potwierdzenie powinno być pełniejsze — a odczuwana niewystarczalność *cogito* świadczy, że wcale nie jesteśmy tak wyłącznie intelektualną epoką, za jaką chcemy uchodzić. Odwrotnie: do czystego racjonalizmu nasze czasy odnoszą się ze sceptycyzmem, zbyt wiele bowiem logicznych konstrukcji zostało zachwianych, by człowiek dziś nie

miał tendencji do traktowania ich jedynie jako hipotez roboczych. Zapoczątkowany zaś przez Kanta i rozwijany dalej krytycyzm poznawczy zachwiał mocno przekonaniem o ontologicznej wartości *cogito*, traktowanego niemal powszechnie jako jedno ze zjawisk istnienia, nie dającego jednak pewności co do przedmiotowej bezwzględności osoby ludzkiej. Mści się odejście współczesnego człowieka od zagadnień metafizycznych. Skoro przestała zajmować nas ontologia, a wysiłek myśli naukowej skoncentrował się na wyrysowaniu samej tylko „mapy zjawisk", człowiek sam na siebie zaczął patrzeć jako na „znaczek" na owej mapie, na „zjawisko", a więc nieontologicznie. Takie są konsekwencje praktyczne kryzysu metafizyki. Gdy zaś między wewnętrzną intuicją a subiektywnym odczuciem postawiony został znak równości, najważniejsze dla człowieka pytanie, kim on jest i czy w ogóle jest, nie znajduje wystarczająco pewnej odpowiedzi. Z tych właśnie wątpliwości wyrosła cała filozofia działania, czynu, buntu, w której chodzi o samo zagadnienie egzystencji, a jej popularność ma dużo głębsze podstawy, niż przelotna moda czy snobizm.

Ostatnia wojna dopełniła dzieła zniszczenia. To, co z człowieka się wyłoniło, czy też mogło się każdej chwili wyłonić, zachwiało przekonaniem o niewzruszoności zasad i odczuć, najbardziej szlachetnych porywów i dobrej woli. Spod wrażliwości wyłaniało się okrucieństwo, spod łagodności — brutalność, strach miażdżył miłość bliźniego i ofiarność, a wyznawane ideały także często okazywały się obłudą lub pękały pod naciskiem przymusu i groźby. Co więc jest w człowieku prawdziwe, co jest nim samym, co stanowi jego najbardziej niezafałszowaną prawdę? *Podróż do kresu nocy* Céline'a wydaje się nam dzisiaj niemal naiwną bajeczką i raczej skłonni jesteśmy wierzyć Camusowi, który w *Upadku* ukazuje, że każda rzecz jest w człowieku udaniem, a wszystkie jego najlepsze przeżycia stanowią kunsztowną siatkę samozakłamania. Szczery do dna prestidigitator wewnętrzny, jakim jest Mannowski hochsztapler Krull, podziwia tylko jedno: doprowadzoną do nieludzkiej wręcz perfekcji ekwilibrystykę cyrkową, stanowiącą już samą tylko sztukę dla sztuki, idealne udanie, pełną iluzję doskonałości bez żadnej treści — i wzór ten stanowi ideał jego życia; lecz ideał bynajmniej nie bezinteresowny: owa nie licząca się z niczym ekwilibrystyka ma dać realne korzyści wygodnego życia — a także wyżycia się w grze, w sztuce, w udaniu, w migocie sztucznych kinkietów, gdzie osoba człowieka jest taka, jaką nałoży on maskę. Zarówno Sędzia z *Upadku*, jak hochsztapler Krull, sądzą o sobie, że nie są sentymentalni, bo już nie mają złudzeń, bo zdemaskowali człowieka. „Dlaczego zostałeś pokonany? — pyta siebie He-

mingwayowski Stary Człowiek. I wobec samotności kosmosu odpowiada: „Bo wypłynąłem za daleko". — „Wypłynąć za daleko — mówi sobie współczesny człowiek — to fałsz, to poryw, to romantyzm". Hemingway mimo pozorów jest romantykiem. Ale ci, którzy chcą być trzeźwi, powiadają: „Nie wypływajmy za daleko, bo to jest sentymentalizm". Hochsztapler Krull uważał, że nie ma złudzeń, gdyż świat jest cyrkiem, w którym człowiek usiłuje uprawiać ekwilibrystykę pod płóciennym dachem. To sentymentalny błazen Teofila Gautier myślał, że odbiwszy się z trampoliny „potoczy się pomiędzy gwiazdy". My się nie damy *zagiąć*, my wiemy: wtedy się spada na łeb, a w ogóle *mowa-trawa*. My chcemy być trzeźwi, realni, praktyczni, bez iluzji — broń Boże nie sentymentalni. I dlatego żadnych wzruszeń, żadnej czułostkowości, żadnych bebechów — to wszystko nie jest prawdą. My wiemy już, jak trzeba żyć.

A jednak!... Jednak chcemy potwierdzić siebie, sprawdzić siebie, odpowiedzieć na zasadnicze dla nas pytanie: *kto jest kto?* I właśnie bojąc się zafałszowania, boimy się sentymentalnej odpowiedzi i gotowiśmy zniszczyć w sobie każde — jak powiadamy — „kolorkujące prawdę" wzruszenie. A że jesteśmy smutni, śmiejmy się, kto wie, czy świat potrwa jeszcze trzy tygodnie — ten cytat z *Wesela Figara* możnaby umieścić na sztandarze walki z sentymentalizmem, gdyby człowiek wierzył jeszcze wogóle w jakiekolwiek sztandary.

Sentymentalizm jest jednak czymś całkiem innym. I nieporozumienie polega na tym, że opisana wyżej postawa może być autentyczną rozpaczą, lecz może być także sentymentalną namiastką. I czując to człowiek współczesny *wpada natychmiast w nerw*, gdy tylko wyrazi ktoś podejrzenie, że może i on — trzeźwy, pozbawiony złudzeń nowoczesny Sędzia czy Krull — jest właśnie sentymentalny w tych swoich najbardziej cynicznych, albo pełnych zwątpienia rozczarowaniach.

2

Praktycznie biorąc „potwierdzamy", „sprawdzamy", „odnajdujemy" siebie dwojako: albo w działaniu, które suponuje wniosek, że jest ktoś, jakiś przedmiot, jakieś „ja", które powoduje działanie i sprawdza się przez działanie, albo w przeżyciu rzeczywistości — każdej rzeczywistości, z którą w jakiś sposób się łączymy i którą w jakiś sposób przeżywamy. Sposób ten może być różny: poznanie dyskursywne, kontemplacja intuicyjna, miłość „przeżywanego" przedmiotu, kształtowanie go, a więc twórczość. Ostatecznie zawsze chodzi o przeżycie rzeczywistości, czegoś co jest poza nami, czy choćby w nas samych, a z czym zmysłowo, wolowo, intelektualnie,

lub intuicyjnie „jakoś" się łączymy, co „jakoś" ogarniamy; „bierzemy w siebie", a także „poza siebie wychodzimy"; ku temu czemuś się „otwieramy", „przekraczamy" swą izolację i samotność; jesteśmy o to coś „powiększeni" i „wzbogaceni". W procesie przeżywania musi więc być przeżywający podmiot i przeżywany przedmiot. Stosunek ten może być jednostronny lub dwustronny, jeśli przeżywany przedmiot jest również przeżywającym podmiotem, a przeżywający podmiot stanowi jednocześnie przeżywany przedmiot; tak dzieje się przede wszystkiem w obustronnej miłości dwóch osób, gdzie zresztą sama miłość — ów przedmiotowo istniejący stosunek — może stanowić dodatkowo przedmiot przeżycia. Oczywiście rozumiemy, że tego rodzaju jednostronne czy dwustronne przeżycie rzeczywistości, tego co istnieje, co jest, spełnia wszystkie warunki „potwierdzenia", sprawdzenia" i „odnalezienia" siebie. Czujemy się wtedy wewnętrznie „upewnieni" (gdyż jest ktoś, kto przeżywa, a tym kimś jesteśmy my, czy ściślej mówiąc „ja"), a zarazem wzbogaceni o dostrzeżoną i przeżytą wartość przedmiotu, czy będzie to poznanie prawa fizycznego, czy przeżycie piękna przyrody, miłość przyjaciela, kobiety, ziemi ojczystej lub objektywnego dobra moralnego, zbudowanie mostu lub wymalowanie obrazu, czy kontemplacyjne przeżycie rzeczywistości Boga w doznaniu religijnym. Można śmiało powiedzieć, że przeżycie każdej rzeczywistości jest aktem stwierdzającym własną podmiotowość i „wzbogaceniem" jej o wartość przeżytej rzeczywistości w granicach, w jakich potrafiliśmy ją istotnie przeżyć.

Oczywiście istnieją tu stopnie — cała hierarchia wartości. Zależy ona przede wszystkim od wartości przeżywanej rzeczywistości: przeżycie rzeczywistości ziarnka piasku ma mniejszą wartość od przeżycia rzeczywistości ludzkiej, jeszcze wyższą wartość będzie miało przeżycie np. rzeczywistości ojczyzny czy dziejów ludzkości, osiągniętych przez człowieka prawd lub wartości moralnych, aż gdzieś na szczycie tej drabiny będzie wszystkoogarniająca rzeczywistość Doskonałości Bożej. Ale nie tylko hierarchiczna wartość przedmiotów będzie stanowiła o subiektywnej wartości przeżycia. Będzie o niej stanowił również stopień „złączenia się" z przeżywanym przedmiotem, stopień jego ogarnięcia, głębia i autentyczność przeżycia — słowem stopień naszej miłości do przeżywanego przedmiotu. Oczywiście płytsze, bardziej powierzchowne, jak to się mówi — „naskórkowe" przeżycie obiektywnie wyższej wartości może i musi mieć subiektywnie mniejszą wartość, niż głębsze, autentyczniejsze, mocniejsze i trwalsze przeżycie wartości obiektywnie mniejszej. Podporządkowanie tej hierarchii wartości nie należy do zakresu zagadnień omawianych w tym artykule. Wystarczy ogólnie

stwierdzić, że oba warunki: obiektywna wartość przedmiotu przeżycia, jak i subiektywna autentyczność i głębia przeżycia decydują o wartościowaniu przeżycia. Przykładowo: „najgłębsze" choćby przeżywania tak błahej wartości, jaką jest np. gra w karty, jeśli wciąga zbyt głęboko człowieka i staje się jego głównym lub jedynym przeżyciem, posiada minimalną dlań wartość, a jeśli wypiera przeżywanie innych wartości, musi prowadzić do katastrofalnej pustki i jałowości wewnętrznej i nigdy nie da owego „potwierdzenia" i „sprawdzenia" siebie, a tym bardziej „wzbogacenia". Wchodząc w sam rdzeń naszych dzisiejszych rozważań, chcemy bardzo wyraźnie podkreślić, że nie tylko intensywność i głębia przeżycia, ale i przedmiot przeżycia decyduje o jego wartości. To też choć wartość ta jest subiektywna, bo ważna tylko dla przeżywającego przedmiotu, posiada ona jednak również swoją hierarchię obiektywną, zależną od obiektywnej wartości przeżywanego przedmiotu.

3

Każde głębsze przeżycie rzeczywistości jest dla człowieka sprawą podwójnie ważną: ze względu na przeżycie przedmiotu i ze względu na jednoczesne przeżycie siebie, swojej własnej osoby. Stanowi ono w człowieku zmianę, gdyż przed przeżyciem byliśmy inni, ubożsi o nieprzeżyty jeszcze przedmiot. Przeżycie rzeczywistości jest wstrząsem psychicznym, niespodzianką, wewnętrzną przygodą (dlatego mówimy nie tylko o „potwierdzeniu" siebie, ale i o „odnalezieniu"), angażuje nie tylko władze, dzięki którym przeżycie się dokonuje, lecz całość naszej osoby. Jednocześnie z głębokim przeżywaniem jakiegoś przedmiotu mamy odczucie mocy, przerastania siebie, pewności, a przy intensywniejszym przeżyciu pozytywnej wartości — wręcz szczęścia. Powstają w nas reakcje uczuciowe, będące skutkiem (a także świadectwem) przeżycia. Nasze „ja", żyjące niejako w przedmiocie przeżycia, żyje intensywnie i mocno. I tylko przeżycie straty przeżywanego przedmiotu (np. śmierć kochanej osoby) może spowodować poczucie wewnętrznego unicestwienia — a wraz z nim przynieść rozpacz, ból, odczucie nieszczęścia i katastrofy. Teologia katolicka właśnie tym odczuciem ostatecznej utraty Boga (przy konieczności istnienia) określa rozpacz i nieszczęścia piekła.

Ale przeżycie pozytywne zawsze jest radosne i wzmacniające nas wewnętrznie. I dlatego właśnie je cenimy. Szczytem szarzyzny i nijakości wydaje się nam życie bez przeżyć. I słusznie. Przeżycie bowiem rzeczywistości jest istotą życia — bez niego nasza osobowość byłaby tylko możnością bez aktualizacji, więc ostatecznie bez życia. Czyż można się więc dziwić, że każde prawdziwe prze-

życie niesie nam głębokie wzruszenie — i że do niego całe życie dążymy: chcemy przeżywać jak najpełniej, jak najgłębiej, jak najbardziej intensywnie. Mówimy, że pragniemy być w życie zaangażowani.

Jednakże ten tak bardzo istotny dla nas proces wewnętrzny, stanowiący o istocie naszego życia i naszej osoby, posiada swe poważne niebezpieczeństwa i może być w samym swym rdzeniu wypaczony i zwichnięty. Żeby niebezpieczeństwa te dojrzeć, należy proces przeżycia poddać dokładniejszej analizie.

Weźmy jakiś przykład konkretny — choćby przeżycie przez turystę górskiego widoku. Mamy tu dwie strony: podmiot postrzegający, czyli turystę, który — załóżmy to — stanął poraz pierwszy przed górską panoramą, oraz same góry dojrzane przez owego turystę, lecz istniejące poza nim i niezależnie od niego. Turysta dojrzał spiętrzenie skał, poznał naocznie pewien geologiczny fenomen, zetknął się z czymś nowym i dotąd mu nieznanym. Jest to więc przeżycie natury poznawczej. Zapewne też zachwycił się pięknem tych nigdy nie widzianych gór, ich barwą, kształtem, układem, perspektywą — a więc miał przeżycie estetyczne. Zechciał w te góry pójść, zwiedzić je, pokonać stawiane przez nie trudności — będzie to przeżycie o charakterze wolowym. Mogły się z tym łączyć przeżycia innego rodzaju: patriotyczne, jeśli objawiło mu się nowe nieznane przedtem oblicze jego ojczyzny, religijne, jeśli związał oglądane góry ze Stwórcą nieba i ziemi lub odczuł wdzięczność, że otrzymał od Boga dodatkowy dar, twórcze, jeśli zaplanował w jakiś sposób góry te przekształcić lub wykorzystać — możliwości takiego przeżycia są niemal nieograniczone. Ale we wszystkich rodzajach przeżycia, pozostały te obie strony: oglądane góry (przedmiot przeżycia) i oglądający je człowiek (podmiot przeżycia).

Jednakże skoro nastąpił sam akt przeżycia, zjawiło się coś trzeciego, czego przedtem nie było, choć istniały i góry, i człowiek: zjawił się ów akt psychiczny — samo przeżycie. Akt ten dał naszemu turyście wzbogacenie jego dawnego „ja" o przeżyty widok gór, a objawił się wtórnie owym wewnętrznym wzruszeniem, o którym była wyżej mowa. Przeżycie — i łączące się z nim wzruszenie — musi stanowić dla turysty wielką wartość, ale wartość ta płynie nie z tego, że było przeżycie (i wzruszenie) w ogóle, lecz że było to przeżycie (i płynące stąd wzruszenie) gór. Czyli, że dla turysty naprawdę ważne były góry — i tylko góry: on dla tych gór tu przyszedł i góry te niejako „wziął w siebie" (jednocześnie „oddając się" górom w poznaniu, w zachwycie w — nazywajmy rzeczy po imieniu — miłości).

Ale czyż nie można tego stosunku odwrócić? Czy nie zdarza się, że cenimy przeżycie nie ze względu na przeżywany przedmiot, lecz ze względu na towarzyszące przeżyciu odczucia, na przyjemność tych odczuć, na ich wartość niejako samą dla siebie? Wówczas obiektywny i niezależny od nas świat gór w rzeczywistości przestaje nas obchodzić, stanowi tylko pretekst, zależy nam zaś na samym psychicznym akcie przeżywania, na narkotyzowaniu się wzruszeniem, uczuciami, całą bogatą treścią psychiczną przeżycia, ale oderwaną już od jego przedmiotu. Można dojść do prawdziwej wirtuozerii we wzbudzaniu w sobie przeżyć dla przeżyć, stwarzania nastrojów, odczuć, rozkołysania się wewnętrznego — prawie niezależnie od przedmiotu przeżycia. Przeżycie potrafi karmić się samo sobą, rosnąć jak bita piana, powiększająca swą objętość bez powiększania w sobie właściwej substancji. Czasem proces ten dochodzi do aberacji i wręcz zachwiania proporcji — u fantastów, fanatyków, sekciarzy, histeryków (psychiatria określa histerię, jako niewspółmierność reakcji na drobne bodźce — histerykowi chodzi o siłę przeżyć niezależnie od ich przedmiotu, dzięki nim czuje się on ważny, niezwykły, bogaty, interesujący). Można przeżycia także tworzyć sztucznie — np. przy pomocy narkotyków; powieść Teodora Klona o alkoholizmie ukazuje nam jak taki niezależny od rzeczywistości, izolowany i zamknięty w sobie świat przeżyć dla przeżyć powstaje pod wpływem alkoholu: dla wprowadzenia się w trans bohater przezwycięża swój fizjologiczny wstręt do wódki, by wprawić się w rausz i wzbudzić w sobie przeżycia całkowicie niezależne od jakiegokolwiek przedmiotu, a nawet podporządkowujące sobie przedmioty, będące dlań tylko pretekstem do przeżyć całkowicie niemal autonomicznych.

Otóż pierwszą kategorię przeżycia, posiadającego dla człowieka wartość ze względu na wartość przeżywanego przedmiotu, nazywać będziemy p r z e ż y c i e m a u t e n t y c z n y m, kategorię drugą, ocenioną ze względu jedynie na wartość samego przeżycia, przeżycia dla przeżycia, a więc niezależnie od wartości przeżywanego przedmiotu, będziemy nazywać p r z e ż y c i e m n i e a u t e n t y c z n y m, albo s e n t y m e n t a l n y m.

4

Musimy jednak omówić jeden szczegółowy wypadek, jakim jest przeżycie własnej osoby, samego siebie. Własna osoba może bowiem również być przedmiotem przeżycia — czy zawsze jest ono wówczas nieautentyczne, samo dla siebie, nie posiadające przed-

miotu? Takie twierdzenie byłoby oczywistym nonsensem i sprzeczałoby się z naszym codziennym doświadczeniem. Niech i to zilustruje przykład — może być nim choćby przeżycie moralne, jakim jest żal za spełnione zło, żal za grzechy. Cóż się dzieje, gdy odczuwamy żal za popełnione zło, przede wszystkim gdzie tu jest podmiot, gdzie zaś przedmiot przeżycia? Podmiot stanowi, rzecz jasna, przeżywający żal człowiek, przedmiotem zaś jest samo zło, zły czyn, jakaś rzecz, która istniała, chociażby to było zło tylko wewnętrzne — uniesienie pychy, nieujawniona nienawiść, zaciekłość lub pogarda wobec kogoś czy czegoś, rozpacz lub niespełnienie obowiązku. Jeżeli ważne dla nas jest owo zło, jego nieprawda, brzydota, negacja, jego rujnujący i niszczący charakter — a przeżycie nasze, owa postawa żalu, będzie stanowić dojrzenie „złości" zła, odwrócenie się odeń, odrzucenie go wraz z decyzją przejścia do innej, odwrotnej niż zło, postawy życiowej, przeżycie będzie autentyczne, gdyż chodzi w nim właśnie o jakiś przedmiot, fakt, rzecz, które przeżywamy. Ale i tu możemy się zaplątać, oderwać się od rzeczy i zamknąć się w pustym, jałowym przeżywaniu bez względu na przedmiot przeżycia. Młody kapitan w *Smudze cienia* Conrada obejmował swoje pierwsze dowództwo w egzaltacji i upojeniu, z naiwną wiarą w magiczną wszechmoc „władzy", nie rozumiejąc jeszcze, że władza jest przede wszystkim służbą i odpowiedzialnością. I na samym początku spotkał się z przeciwnościami: skomplikowanymi interesami handlowymi, ciszą na morzu, wreszcie z chorobą całej załogi, której nie mógł nic pomóc wobec sprzedaży lekarstwa z okrętowej apteczki przez jego poprzednika. W tej walce miał chwile załamania, od którego uratował go człowiek o chorym sercu, ale dający z siebie wszystko — kucharz i steward okrętowy, „godny — jak powiada Conrad — nieprzemijającej czci" Ransome. Kapitan miał więc poczucie winy. Był też o krok od egotycznego zaplątania się w rozpamiętywaniu swej częściowo już urojonej, czy wypiętrzonej winy, od pokusy, by jej przeżywaniem uratować swą godność, uratować siebie we własnych oczach. Gdyby pokusie tej uległ, okręt i jego sprawy stałyby się dlań nieważne, a jego przeżycia zawisłyby w próżni, straciłyby swój przedmiot. Dlatego przy końcu książki rozmawiający z nim o jego winie Giles powiada: „Obowiązkiem naszym jest stawiać czoło zarówno przeciwnościom losu, jak błędom, a nawet drażliwościom własnego sumienia. Inaczej bowiem z czymże byśmy walczyli?" — a gdy nie słyszy odpowiedzi, zapytuje: „Czyżby pan był człowiekiem słabym?" Mówiąc językiem naszego szkicu, pytanie to możnaby sformułować: „Czyżby wyrzekał się pan odpowiedzialności na rzecz sentymentalnych w gruncie rzeczy prze-

żyć?" Lecz gdy pada odpowiedź: „Chciałbym wyruszyć jutro przed wschodem słońca" — Giles jest zadowolony. „Tak być powinno" — powiada, gdyż żal za grzechy nie oderwał się od swego przedmiotu, czego skutkiem jest natychmiastowa decyzja wyruszenia, naprawienia zła, dalszej walki. Sentymentalizm pierwotnej egzaltacji został przezwyciężony na rzecz odpowiedzialności, a prawdziwa odpowiedzialność świadczy zawsze, że w przeżyciu chodzi o przedmiot, za który człowiek czuje się odpowiedzialny. Mówiąc dobitniej: autentyczna odpowiedzialność nie może być sentymentalna.

Dwoje ludzi, których życie stanowi rdzeń konstrukcyjną *Nocy i dni* Dąbrowskiej, mają z reguły przeżycia autentyczne (Bogumił) i sentymentalne (Barbara). Bogumił Niechcic jest człowiekiem żyjącym i przeżywającym każdą sprawę bardzo intensywnie, ale zawsze ze względu na przedmiot, który przeżywa. Tak działo się z nim od czasów młodości. Stosunek do powstania r. 1863 był u Bogumiła bardzo prosty i zwyczajny: Bogumił wziął w nim udział, ale skoro powstanie upadło i nic nie można już było w tej sprawie zrobić, ta karta życia została dlań zamknięta. Nie myślał w swych wspomnieniach się grzebać.Pokochał Basię Ostrzańską dla jej wdzięku, urody, temperamentu, dla jej przeżyć — i kochał ją stale, mimo późniejszych innych miłości, nie zagłębiając się w samo przeżywanie miłości, ważnej jedynie ze względu na jej przedmiot. Tak samo przeżywał ziemię, którą uprawiał, pracę, ludzi, własne dzieci. Pani Barbarze wydawał się przez to właśnie przyziemny i gruboskórny. Jej chodziło o same przeżycia, oczywiście przeżycia niezwykłe —patriotyczne, miłosne, estetyczne, kulturalne... — i czuła nieustanny zawód wobec nieumiejętności bezpośredniego przeżycia rzeczy, z którymi była na codzień konkretnie związana. Była typową sentymentalną strukturą. Bogumił szczerze się cieszył, gdy pole mu obrodziło, Barbara wyszukiwała zmartwienia, by wyrwać się z codzienności w intensywność, niezwykłość, wewnętrzną wielkość. Dlatego chwytała się niecodziennych wypadków — powstania narodowego, rewolucji 1905 roku, dlatego było jej duszno i ciasno w Serbinowie, tęskniła do „szerokiego" świata i do „niezwykłych" ludzi. Była też sentymentalna w stosunku do siebie i dlatego to mądry jej przyjaciel, Ceglarski, strofował ją: „Sumienie musi działać nie wstecz, ale naprzód. Zawsze naprzód". Pani Barbara tego nie rozumiała. I o ile Bogumił żył pełnym życiem, autentycznie je przeżywając, Barbara właściwie żyła poza życiem — jego „materia" była dla niej ważna głównie jako „materia" jej przeżycia, nie zaś dlatego, że była ona wartością obiektywną, gdyż była istnieniem.

I może te dwa ogólnie znane przykłady Bogumiła i Barbary zilustrują najlepiej o co nam chodzi, gdy mówimy o autentycznych i sentymentalnych przeżyciach. Przywiązująca do przeżyć przesadną miarę pani Barbara właściwie przeżywała życie dość powierzchownie, prostoduszny i nie myślący o tym wszystkim Bogumił miał głębokie i autentyczne przeżycia, dzięki głębokiemu zaangażowaniu we wszystko, z czym go życie zetknęło.

5

Spodziewam się zarzutu, że nadmiernie — i bez uzasadnienia — rozszerzyłem pojęcie sentymentalizmu. Przyzwyczailiśmy się łączyć sentymentalizm z pewną ckliwo-słodką postawą uczuciową, wywołującą łzawe wzruszenia, „smuteczki" jak pisał Mickiewicz do swoich przyjaciół-filomatów o swych przeżyciach miłosnych w Kownie. Łączy się zwykle pojęcie sentymentalizmu z pewnymi rekwizytami, wyrażeniami, pamiątkami, z całym systemem łatwych wzruszeń, nastrojów, odczuć, nawet strojów, kolorów, powiedzeń.

Pojęcie sentymentalizmu wyrosło z epoki rokoka, z pewnej mody uczuciowej poprzebieranych pasterzy i pasterek, miłostek bez treści, ale ze słodkim rozkołysaniem, nastrojowych ogrodów z łabędziami, sarnami, tajemniczymi grotami, strumykami i mostkami. Filon i Laura ukazują w naszej literaturze klasyczny styl sentymentalnej miłości. Tak został spłycony naturalizm Rousseau, przeciwstawiającego się jednostronnej oschłości osiemnastowiecznego racjonalizmu. Z reakcji wobec tej samej jednostronności zrodził się romantyzm, dążący do wielkich przeżyć i wiążących się z nimi silnych uczuć. Lecz wielkość przeżycia to przecież wielkość odpowiedzialności i autentyczna miłość rzeczywistości, to wielki format duchowy, wielkie wymagania wobec człowieka. Tak pojmowany romantyzm stanowi wspaniały program życiowy, przed którym można tylko schylić głowę. Program ten niejako w założeniu wyrasta z zuchwałego hasła: „Mierz siły na zamiary". Cóż jednak robić, gdy siły nie sprostają zamiarom? „Zostałem pokonany, gdyż wypłynąłem za daleko" — powiada Stary Człowiek Hemingwaya. Romantyka nie stać aż na taką szczerość. Gdy więc siły zawodzą, albo — co jeszcze częściej — gdy poddajemy się lenistwu, łatwiźnie, gdy brak nam hartu i woli, zawsze można oderwać się od przedmiotu przeżycia i uciec w samo tylko przeżywanie, w narkotyk uczuciowej piany. Czując brak pokrycia, fałsz, nieprawdę wewnętrzną, a nie mogąc, czy raczej nie chcąc do tego się przyznać, zawiedzony sobą romantyk nadrabia brak autentyczności egzaltacją. Tak powstają romantyczne przesady.

Szukając wielkich wzlotów, silnych odczuć, głębi przeżycia romantyzm wyegzaltował miłość do kobiety. „Miłość romantyczna" nie musiała być jednak koniecznie miłością autentyczną — chodziło w niej o przeżycia miłosne, nie zas o płynącą z miłości odpowiedzialność za kochanego człowieka. Ci wzniośli kochankowie byli nieraz niedobrymi mężami — ale czy o to w miłości romantycznej chodziło?... — małżeństwo nie jest przecież nieustanną euforią. „Gdy na dziewczynę zawołano żono, już ją żywcem pogrzebiono" — stwierdzał romantyczny program. Dla kierunku programowego silnych przeżyć bardziej się nadawała miłość tragiczna, rozdarta, niezrealizowana, w istocie rzeczy będąca poza życiem. Była to więc (przynajmniej w ideale, bo „na codzień" ludzie kochali się oczywiście „zwyczajnie") typowa miłość sentymentalna. Gdy brakło jej autentycznego przeżycia, nadrabiano lokami kochanek, błękitnymi kwiatkami Novalisa, lutnią, światłem księżyca, dzikością krajobrazu, buntami przeciw tyrańskim mężom, drapowaniem płaszcza, błędnym wzrokiem i zmierzwioną czupryną, świątyniami dumania i pasterską swojskością. Lubowano się też „rozdartym sercem" — ono właśnie dawało smak przeżycia, w którym wcale nie chodziło o szczęście.

Lecz robioną sztucznie słodycz „smuteczków" musiano jednak odczuwać jako jednostronność, potrzebowała ona ostrzejszej przyprawy. Tą przyprawą — najłatwiejszą — mógł być element grozy i makabry. *Alondzo i Helena* są motywem równoległym do *Filona i Laury* — to też romantyzm pełen jest ruin, mogił, trupów, upiorów i innych rekwizytów tego rodzaju.

Nurt ten, przybierając na sile, szukał autentyzmu przeżyć. Modny — zwłaszcza w Niemczech — *Weltschmerz*, romantyczne przeżywanie bólu świata, niewątpliwie było takim poszukiwaniem. Przeżycie bólu świata może być oczywiście autentyczne — ból ten stanowi jedną z najtragiczniejszych zagadek istnienia, a przeżycie go prowadzi nas do walki i pracy, by ból ten został zmniejszony i przezwyciężony. Jest to postawa współczucia i solidarności, postawa twórcza i konstruująca. Romantyzm jednak lubował się często samym sentymentalnym przeżyciem bólu świata, a literackim pomnikiem tej postawy są *Cierpienia młodego Wertera* (jakże przypominają one niektóre dzieła literatury współczesnej, o których twierdzimy, że wyprane są z sentymentalizmu, że są surowe, nagie, bez iluzji). I oto dobitna ilustracja, jak wielką wagę przywiązuje człowiek do sentymentalnych w istocie swej (bo nieodpowiedzialnych za przedmiot) przeżyć: po ukazaniu się powieści Goethego nastąpiły masowe samobójstwa romantycznych werterów. Jest to szczytowa próba obrony autentyczności swych przeżyć — nawet za

cenę życia: żeby być kimś, trzeba obronić autentyczność przeżycia... choćby przez jego unicestwienie. Czyż nie jesteśmy blisko pewnych odcieni współczesnego egzystencjalizmu, który przecie rękami i nogami broniłby się przed posądzeniem o romantyzm?

Chcę jednak bardzo mocno podkreślić, że nie piszę artykułu przeciw romantyzmowi, ani — tym bardziej — nie stawiam znaku równania między romantyzmem a sentymentalizmem. Romantyzm postawił człowiekowi program maksymalny, a wykazywanie, jak często sam nie dosięgał do własnego programu, nie oznacza pochwały programów minimalistycznych. W *Listach do przyjaciela* strawestowałem romantyczny nakaz: „mierz siły na zamiary" na „mierz siły na zadania"; nie będę tu powtarzał tamtych wywodów. Skonstatowanie: „Zostałem pokonany, gdyż wypłynąłem za daleko" nie jest równoznaczne z nakazem czy radą: „Wypływaj jak najbliżej". Romantykiem był i Kolumb, i Kopernik, i św. Franciszek z Assyżu, i dwunastu apostołów, i ci wszyscy co walczyli i walczą o każdy wielki cel, o każde ogromne zadanie — a którzy wcale nie muszą być sentymentalni. „Stary człowiek" pokonany przez morze nie roztkliwiał się nad sobą i nie myślał o swoich przeżyciach, lecz kazał chłopcu wykonać nowy harpun. Dickens ukazujący nam we wzruszających, płynących z dobroci serca słowach okropność więzienia za długi i walczący o los nieszczęśliwych nie był sentymentalny. Jest jakimś grymasem nihilizmu, jeśli dobroć serca, humanitaryzm, przejęcie się niedolą innego człowieka, a nawet zachwyt nad różą czy śpiewem słowika uważamy za objaw sentymentalny. Podejrzewam, że robią to właśnie sentymentaliści, usiłujący ukryć swój brak autentycznego przejęcia się światem pod maską rzekomego cynizmu lub cwaniactwa, albo choćby t. zw. „trzeźwości" i „realizmu".

6

Mówiliśmy o sentymetalizmie miłosnym. Lecz sentymentalizm występuje we wszystkich dziedzinach życia — wszędzie tam, gdzie brakuje autentycznego zaangażowania się w życie, gdzie człowiek robi unik przed odpowiedzialnością w jakiekolwiek izolowane od rzeczywistości przeżycia wewnętrzne i w nich szuka „potwierdzenia" i „odnalezienia" własnej osoby. Czy będzie to sentymentalizm słodko-łzawy, czy makabryczny, cyniczny, patetyczny, chłodny czy gorący, to nie ma większego znaczenia. Zjawisko bowiem jest to samo, tylko forma i kostium bywają różne.

Jednakże o dwóch typach sentymentalizmu chcę powiedzieć nieco obszerniej: o sentymentalizmie religijnym i patriotycznym. Oba są bowiem objawem niezmiernie grożnym, ponieważ dotyczą najważniejszych dziedzin naszego życia.

Czytelnik tego szkicu widzi jasno, jak daleki jestem od utożsamiania uczucia z sentymentalizmem. Autentyczne, zaangażowane, odpowiedzialne przeżycie rzeczywistości rzadko bardzo nie wywołuje reakcji uczuciowej, która występuje przy każdym chyba zaangażowaniu całej ludzkiej osobowości. Łzy bynajmniej nie muszą świadczyć o sentymentalizmie, jak brak łez nie świadczy jeszcze o niesentymentalnym przeżywaniu siebie i świata. Właśnie Dickens wyśmiewał udane łzy Hioba Trottera, ale sam nieraz płakał na kartach swych powieści. Z tego to względu uważa się go za pisarza sentymentalnego. Czy przypadkiem nie dlatego, że tak nam trudno uronić łzę nad niedolą drugiego człowieka. A jednocześnie uzyskać wewnętrzne usprawiedliwienie dla swej nieczułości.

Dlatego nie każdy, kto płacze przed ołtarzem, jest sentymentalny, ale też nie każdy płaczący dowodzi przez swe łzy autentyzmu przeżyć religijnych. Autentyczne przeżycie religijne jest dwustronnym przeżyciem łączności z Bogiem, gdy człowiek jest zarówno podmiotem, jak przedmiotem przeżycia. Reakcja uczuciowa może być widoczna albo nie, podobnie jak np. w codziennym dniu kochającego się małżeństwa. Sprawdzian uczuciowy nie jest więc żadnym sprawdzianem.

Lecz cóż nim może być? Jużeśmy to powiedzieli: odpowiedzialność. Odpowiedzialność wobec Boga oznacza poważny stosunek do sprawy pełnienia Jego woli. Powiadam: nie pełnienie jej nawet, bo możemy być słabi, nie umieć, nawet buntować się i nie chcieć — a więc grzeszyć. Ale musimy brać za to odpowiedzialność. Sprawdzianem autentyczności przeżyć religijnych jest stopień konsekwencji tych przeżyć w życiu. Najsilniejsze nawet przeżycia, które kończą się po wyjściu z kościoła lub po skończeniu modlitwy, które nie angażują człowieka, pozwalają wątpić o ich autentyczności. Więc nawet nie zło, nie grzech, lecz przede wszystkim nijakość.

Sentymentalizm religijny to nie uczucie religijne, lecz szukanie tych przeżyć dla samych przeżyć, gdy osoba Boga ma znaczenie wtórne, albo w ogóle mało się liczy. Egzaltacja religijna, przeżywane wzruszenia, poczucie wzniosłości, wielkości itp. wszystko to może być same w sobie wartościowe dla przyjemności, jaką niesie. Z chwilą gdy się przyjemność kończy, właściwie przestaje nas obowiązywać. Takie przeżywanie religii zgodnie z naszą definicją będzie sentymentalne. Dla uzyskania sentymentalnego wzruszenia potrzebne są często różne rekwizyty — nastrój kościoła, słodkie lub groźne obrazy, muzyka, światło itp. Szuka się w przeżyciu tego — i tylko tego. Nawet mękę Chrystusa i ukrzyżowanie, życie Maryi i świętych, a także sakramenty i praktyki religijne można przeżywać w ten sposób. Rozumiemy dobrze, że tego rodzaju sentymentalizm w rzeczywistości odrywa człowieka od Boga i zamyka go w sobie.

Czy znaczy to, że budynki kościelne, obrzędy, muzyka, śpiew, sztuka religijna, nawet elementy nastroju są zbyteczne, sentymentalne, szkodliwe? Twierdzenie takie zapoznawałoby naturę człowieka. Powiedzieliśmy, że autentyczne przeżycie angażuje całego człowieka wraz z jego życiem uczuciowym, wzruszeniami natury estetycznej, nawet zmysłowej. Poruszenie jednej ze strun porusza sprzężone z nimi inne. Wejście do kościoła, do „domu Bożego" ułatwia nam skupienie, porusza różne struny naszej duszy, zwraca naszą myśl ku Bogu. Nie ma to nic wspólnego z sentymentalizmem — i nie tu trzeba sentymentalizmu szukać: może on do nas przyjść również w nowoczesnej budowli z surową abstrakcją wymalowaną na ścianie — i może go nie być w „nastrojowym" wiejskim kościółku, wśród „sentymentalnych" kwiatów i wstąg, przy uczuciowej pieśni kościelnej. Nie tu leży jądro zagadnienia i — warto z tego zdać sobie sprawę.

Ale zrobiwszy to zastrzeżenie, trzeba też zrobić odwrotne. Te same prawa natury ludzkiej, które przez skojarzenia mogą nas autentycznie prowadzić do Boga, bardzo często kierują nasze skojarzenia w samo tylko uczuciowe rozkołysanie. Zwłaszcza sztuka, styl obrzędów, odejście od powszechnej liturgii, przesładzanie i przetkliwianie form religijnych — wszystko to może ułatwić zamykanie się w ukołysaniu wewnętrznym, w sentymentalnym przeżywaniu religii, w ograniczaniu jej do sfery samych tylko odczuć i wzruszeń. A wtedy życie religijne staje się puste — choć my tej pustki możemy nie odczuwać. I wtedy zachodzi ta, gorsząca wielu, rozbieżność między niedzielnym przedpołudniem w kościele a popołudniem „w życiu". Sentymentalne bowiem przeżycia nawet gorące i silne — nie angażują całości ludzkiej osoby i nie powodują konsekwencji poza izolowaną sferą samych przeżyć.

Czyż nie podobnie wygląda sentymentalizm patriotyczny? Człowiek bez ojczyzny czuje się wykorzeniony i dlatego odczucia patriotyczne są mu potrzebne dla „upewnienia się" i „odnalezienia" siebie. Od biedy jednak wystarczają mu nieangażujące odczucia sentymentalne — łzawa lub patetyczna miłość niejasno określonej ojczyzny, wzmocniona jakimś akcentem zewnętrznym, dawniej obchodem narodowym lub defiladą ułanów, dziś zwycięskim międzynarodowym meczem bokserskim („aleśmy tamtych sprali"), czy jakąś imprezą tego rodzaju. Inni — szukający głębszych przeżyć — będą pragnęli zrywu, wielkiego czynu, nawet ciężkiej ofiary, która prócz cierpień przyniesie im „upewnienie" o ich roli w ojczyźnie — często na psychologicznych prawach młodego Wertera. I znowu: nie uczucie lub brak uczucia świadczą o przeżyciu patriotycznym,

lecz realna i autentyczna odpowiedzialność, wyrażająca się w konsekwencji działania i życia dla realnego dobra ojczyzny.

Lecz czym jest przedmiot patriotycznego przeżycia, czym jest naprawdę ojczyzna? Rzecz chyba prosta: kraj, zamieszkujący go ludzie, i wypracowana przez wieki kultura narodowa. Autentyczne przeżycie patriotyczne każe nam dla tak pojętej ojczyzny (jako kochanego przez nas przedmiotu) żyć, a w razie konieczności nawet w obronie jej umrzeć. Ale „dla niej" znaczy realnie i konkretnie: dla dobra kraju, ludzi i kultury. Trzeba tak rozumianą ojczyznę poznać, odnaleść w zmiennym przebiegu historii, wiedzieć, na czym jej dobro polega — i dobro to na codzień (z porywem uczuciowym lub bez) realizować.

W opowiadaniu drukowanym w „Tygodniku Powszechnym" p. t. *Łowca zmiennych typu α Centauri* ukazałem człowieka, któremu miłość ziemi rodzinnej każe zbierać stare papierzyska, zaśmiecające opuszczone turystyczne biwaki. Zapewne, może to być czynność wypływająca także z przeżyć sentymentalnych — taki również mógłby być temat noweli. Ale w *Łowcy* nie o to mi chodziło. Starałem się ukazać człowieka, którego miłość ojczyzny była tak wielka, że stała się namiętnością, podobnie silną, jak bywają namiętności cielesne. Namiętność stanowi tak mocną intensywność przeżycia, że podporządkowuje ono sobie całego człowieka. Tak, można niesentymentalnie dbać o piękno ojczystego kraju — i uważać to za sprawę niezmiernie ważną. Dla dobra swojej ziemi, ludzi i kultury ojczystej.

Sentymentalizm patriotyczny wszystko to będzie niszczył. Dając namiastkę przeżyć patriotycznych, zdolny niekiedy do wielkich bohaterskich zrywów, nie potrafi na codzień pracować, ulepszać, tworzyć. Powie, że „nie warto", że „przesada", że „drętwa mowa", że „nabieranie", że „i tak nic z tego nie będzie". Sentymentalizm nie przyjmie na siebie odpowiedzialności za ojczyznę w codziennym trudzie, wyładowując się albo w porywie, albo w samych wzruszeniach, albo w pustej negacji i krytyce. Przedmiot przeżycia w istocie go nie obchodzi — przynajmniej nie obchodzi na codzień. Najwyżej od wielkiego dzwonu — jeśli przyniesie to uintensywnienie przeżycia, patetyczności chwili, ważności własnej osoby. Lecz nie potrafi przemienić się w trwałą namiętność.

Dawniej przybierał on strój Grottgerowskiej *Polonii* (choć Grottger wcale nie był sentymentalny — to sentymentaliści nie widzą jego zaangażowania, albo po prostu w nie nie wierzą) lub ułańskie czako księcia Józefa — tzn. strój, który chciał spalić w *Karmazynowym poemacie* Lechoń, żeby Polskę nareszcie zobaczyć. Dziś tamten kostium przestał być modny. Ale czy nowy „anty-

sentymentalny" kostium stanowi jakąś zasadniczą zmianę w ludzkiej postawie? Przecie cechą przeżyć niesentymentalnych nie jest taki czy inny rekwizyt, ani występowanie lub niewystępowanie uczucia, lecz autentyczność, zaangażowanie własnej osoby, odpowiedzialność i konsekwencja życiowa. Iluż jest sentymetalnych cwaniaków — chyba nie mniej, niż dawniej było sentymentalnych ułanów na błyszczącym od kwiecia błoniu.

I znowu: są ludzie, którzy sądzą, że nie będą sentymentalni, jeśli będą pokpiwać z Grottgerowskiej *Polonii* i z czaka księcia Józefa, z tradycji i dorobku dawnych pokoleń, z „miedzianej staruszki historii", z ludzi, którzy kiedyś „wszystko, co nasze, ojczyźnie oddali", z emblematów i godeł narodowych, jeśli nigdy nie użyją samego wyrazu „ojczyzna", a *Trylogię* i *Pana Tadeusza* będą uważali za bajeczki dla naiwnych babek i dziadków. Czyż ludzie ci nie widzą, że sami są w niewoli sentymentalnego rekwizytu, skoro w tych formach narodowego życia nie są w stanie niczego poza sentymentalizmem dojrzeć. Rzecz się ma tak, jak z formą religijną: człowiek potrzebuje naturalnych, choćby uczuciowych skojarzeń, by włączać się zaraz w przeżycia niekoniecznie zaraz sentymentalne. Nie wydaje mi się, bym grzeszył sentymentalizmem, gdy odczuwam wzruszenie słysząc polski hymn państwowy, z którym kojarzy mi się dwuwiekowa walka narodu polskiego o wolność i ta wspaniała dewiza narodowa: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy", stanowiąca nie tylko wyznanie wiary, ale i przypominająca nam o naszym codziennym, najbardziej powszednim obowiązku. Byłoby czymś okropnym, gdybyśmy w dewizie tej widzieli tylko sentymentalną łezkę, albo nic nie znaczącą drętwą mowę.

7

Wszystko co napisałem nie oznacza, bym zawsze i wszędzie był wrogiem sentymentalizmu i sentymentalnych przeżyć. Człowiek nie potrafi żyć ciągle w napięciu i wolno mu mieć błahe, nieangażujące go i nieodpowiedzialne za swój przedmiot przeżycia — byle nie oznaczało to zatraty proporcji. Dzieje się tak przede wszystkim w okresie odpoczynku, odprężenia, rozrywki i zabawy. Gdy patrzę na fajerwerki w czasie świętojańskich wianków, prowadzę nieobowiązującą rozmowę towarzyską, idę na spacer czy tańczę na balu, słucham francuskiej piosenki albo gram w siatkówkę — dlaczegożbym nie miał tego robić dla samej przyjemności, a więc często dla samego tylko przeżycia, co właśnie jest cechą sentymentalizmu. Oczywiście, że i wtedy jakiś stopień zaangażowania istnieje, ale

bez żadnego zaangażowania nie mielibyśmy przeżyć nawet sentymentalnych. Znów pragnąłbym w tej sprawie odesłać czytelnika do *Listów do przyjaciela* — do rozdziału poświęconego wielkości pracy i godności zabawy. I znów nie będę powtarzał tamtych wywodów. Chcę tylko podkreślić, że nieobowiązujące formy zabawy z natury swej są sentymentalne i łudzą się ci, co myślą, że szorstkość, wulgarność czy brutalność w zabawie będzie ich od sentymentalizmu broniła. Oczywiście jeśli ktoś woli mówić do dziewczyny: *kociaku* zamiast: *kotku*, albo nazywać ją *babką* zamiast *kochaniem*, to mu wolno. Z postawą antysentymentalną nie ma to jednak absolutnie żadnego związku.

8

Temat tego szkicu określiliśmy, jako sentymentalizm w życiu i w sztuce. Ponieważ sztukę rozumiem jako wyrażanie przeżycia rzeczywistości, rzecz jasna, że postawa autentyczna i sentymentalna musi wyrażać się w sztuce, zresztą niemal wszystkie ilustracje postawy ludzkiej, jakie wyżej podawałem, zaczerpnięte zostały z literatury i sztuki. To też problem sentymentalizmu w sztuce mogę już potraktować bardzo skrótowo.

Artysta wyraża w sztuce swe przeżycia i przez swe dzieło budzi kolejne przeżycia u odbiorcy. Ale jakiego rodzaju są te przeżycia? Ponieważ świat sztuki jest z reguły światem fikcyjnym (nawet w portrecie, czy obrazie malowanym z natury, gdyż ukazuje się nie tyle sam przedmiot, co ludzkie spojrzenie na ten przedmiot), więc zdawałoby się, że o autentyczności przeżycia u odbiorcy dzieła sztuki nie może być mowy, czyli że sztuka ze swej natury jest sentymentalna. Tak jednak nie jest. Artysta bowiem poprzez swe dzieło zgłasza odbiorcy pewną propozycję: spojrzenia na daną rzeczywistość pod tym czy innym kątem widzenia, dostrzeżenia w niej takiego czy innego układu, tej czy innej wartości. Rzeczą artysty (niezależnie od takiego czy innego własnego przeżycia) jest tego rodzaju ukazanie przedmiotu przeżycia, by przeżycie odbiorcy stanowiło jego autentyczne zaangażowanie się w przeżywany przedmiot. Na tym właśnie polega moralne znaczenie sztuki i jej wychowawcza rola — wielka sztuka zawsze wychowuje człowieka i nigdy nie jest (wprost) dydaktyczna, gdyż nie dydaktyzm stanowi jej zadanie.

Jednakże odpowiedzialność za sztukę ponosi nie tylko artysta — aczkolwiek on ponosi ją w pierwszym rzędzie. Odpowiedzialność za sztukę dzieli z artystą krytyk (jako ten, który ocenia, wartościuje, a także pośredniczy między artystą i odbiorcą), a także po-

nosi ją sam odbiorca dzieła sztuki. Człowiek może odebrać tę samą rzecz dwojako: autentycznie albo sentymentalnie. A odbiór ten zależy nie tylko od samego dzieła, lecz i od tego, czego się w nim szuka i co się pragnie dojrzeć: czy angażujący ludzką osobę obraz rzeczywistości, czy też sentymentalne ukołysanie, którego jedynym celem jest przeżycie chwili wzruszenia. To samo dzieło sztuki można bowiem odebrać na oba sposoby.

Antoni Gołubiew

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

PIERWSZE ŹRÓDŁA CHRZEŚCIJAŃSKIEJ ESTETYKI

I[1]

Ci sami ludzie, którzy dali początek całej filozofii chrześcijańskiej, dali też początek chrześcijańskiej estetyce[1]: byli to z jednej strony Ojcowie Greccy, zwłaszcza św. Bazyli, a z drugiej Ojcowie Łacińscy z św. Augustynem na czele. Pierwsi wyszli ze źródeł greckich, drudzy z rzymskich: jedni i drudzy znali poglądy starożytne na piękno i sztukę, i do nich nawiązali. To było jedno źródło ich estetycznych poglądów — ale drugim z natury rzeczy była ich własna chrześcijańska ideologia, zawarta w *Piśmie św.* Choć służyło ono innym celom niż estetyczne, znajdowali tam jednakże myśli i na ten temat. Zwłaszcza w *Starym Testamencie.*

Wyraz „piękny" (καλός) niejednokrotnie występuje w *Septuagincie,* greckiej wersji *Pisma św.* Pewne kwestie estetyczne były w *Piśmie* stawiane i roztrząsane. Z ksiąg *Starego Testamentu* najwięcej kwestii takich poruszają dwie księgi, z których każda ma zupełnie inny charakter: *Księga Rodzaju* i *Księga Mądrości.* Na bliskim planie piękno jest też w *Pieśni nad pieśniami.* Rzadziej już mówią o nim *Eklezjasta* i *Eklezjastyk.*

Księga Rodzaju zaraz w I rozdziale zawiera wypowiedź, która dla estetyki jest dużej wagi, bo dotyczy p i ę k n a ś w i a t a. W rozdziale owym jest mowa o tym, jak Bóg oglądając świat po stworzeniu osądza swoje dzieło. *Księga Rodzaju* powiada: „I ujrzał Bóg, że piękne jest wszystko, co uczynił". Zwrot ten powtarza się w *Księdze* nie jeden tylko raz, lecz wielokrotnie (1; 4; 10; 12; 18; 21; 25 i 31). Można w nim odnaleźć dwie myśli: po pierwsze — przekonanie o pięknie świata, o „pankalii", jak się mówi z grecka, po drugie — ujęcie piękna świata jako dzieła istoty myślącej, jakby dzieła artystycznego, wytłumaczenie tego piękna boskim jego pochodze-

[1] Rozdział z t. II *Historii estetyki,* która ukaże się nakładem „Ossolineum"

niem. Pierwszą myśl można nazwać optymizmem estetycznym, druga zaś jest religijnym ujęciem optymizmu estetycznego.

Te myśli o pięknie *Księga Rodzaju* niewątpliwie zawiera w swej wersji greckiej. Ale wydaje się, że nie zostały one przejęte z oryginału, lecz wprowadzone przez tłumaczy, bo sens oryginału hebrajskiego, wedle opinii znawców,[2] był inny. Greckim wyrazem *kalós*, czyli piękny, tłumacze *Septuaginty*, żydowscy uczeni aleksandryjscy III w. przed Chr., przełożyli przymiotnik o szerszym znaczeniu, oznaczający zalety wewnętrzne (zwłaszcza moralne: dzielny, użyteczny, dobry), a także zalety zewnętrzne, ale niekoniecznie estetyczne. Właściwy sens słów *Księgi*, w których Bóg ocenia swe dzieło, był, jak się zdaje, taki: dzieło jest u d a n e. Słowa te zawierały ogólną pochwałę świata, a nie specjalnie estetyczną; swoistej oceny estetycznej w nich nie było. Zgadza się to z ogólnym nastawieniem *Starego Testamentu* i z tym, że piękno nie grało prawie żadnej roli w kulcie i religijności biblijnej.

Tłumacze mieli, mimo to, podstawę do użycia wyrazu *kalós*, który miał również sens szeroki, o wielu odcieniach, oznaczał nie tylko piękno estetyczne, ale także moralne i wogóle wszystko, co zasługuje na uznanie i budzi upodobanie. Jest możliwe, że użyli go nie mając specjalnie na myśli piękna estetycznego, że dopiero późniejsze czasy tak wyraz zrozumiały. Ale możliwe jest także, ze już tłumacze sami tak go interpretowali: bo w III w. przed Chr. w Aleksandrii kultura umysłowa była grecka i również Żydzi ulegali wpływom greckim, które skłaniały do innego, niż czysto moralistyczny, stosunku do świata.

Tak czy inaczej, umyślnie czy nie, tłumacząc myśl biblijną, że świat jest udany, wyrazem *kalós*, tłumacze *Septuaginty* wprowadzili do *Biblii* grecką myśl o pięknie świata. Jeśli nawet nie było to zamierzeniem ich przekładu, to było jego skutkiem. Raz wprowadzona, myśl ta działała dalej. Nie przeszła do wersji łacińskiej *Pisma*, do *Vulgaty*, która *kalós* przełożyła na *bonum*, nie na *pulchrum*. Jednakże pozostała w chrześcijaństwie, w średniowiecznej i nowożytnej kulturze.

Ta estetyka chrześcijańska, głosząca piękno świata, choć powoływała się na *Stary Testament*, nie w nim miała swe źródło; nie można nawet twierdzić, by miała dwa źródła, greckie i biblijne, bo w całości była grecka. Co się wydaje estetyką biblijną, było pochodzenia greckiego, dostało się do *Biblii* przez wpływy greckie, przez tłumaczenie na grecki.

---

[2] *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, *hrsg. v.* G. K i t t e l, 1938, t. III, 539 in. art. kalós przez W. G r u n d m a n n a).

Myśl o pięknie stworzenia, taka jak została wypowiedziana w *Księdze Rodzaju*, powraca w *Księdze Mądrości* (13, 7 i 13, 5), *Eklezjastyku* (43, 9 i 39, 16), gdzie dzieła Jehowy w przyrodzie i historii nazywane są po grecku *kalá*. Ta sama myśl *Septuaginty* występuje u *Eklezjasty* (3, 11), a także w Psalmie 25(8): „Panie rozmiłowałem się w piękności domu Twego". Również w nieco innej terminologii w Psalmie 95 (5, 6), gdzie użyty jest wyraz *horaios* (ὡραῖος), mający ściślej estetyczne znaczenie niż *kalós*. Wszędzie w tych miejscach *Pisma św.* można się dopatrzeć oddźwięku estetycznych przekonań hellenizmu.[3]

Wszystkie te księgi *Starego Testamentu* powstały już w okresie hellenizmu: *Eklezjasta* ma pochodzić z III w. przed Chr., *Eklezjastyk* (czyli „przysłowia") z początku II w., a *Księga Mądrości* nawet dopiero z I w. przed Chr., a więc z okresu, gdy teologowie żydowscy, jak Filon z Aleksandrii, znali dobrze hellenistyczną filozofię.

Księga Mądrości jest tą księgą *Starego Testamentu,* w której najwięcej jest mowy o pięknie. Głosiła piękno stworzenia, dopatrywała się w tym pięknie znaku istnienia i działania Boga: „Przez wielkość i piękno stworzenia na drodze analogii poznaje się twórcę, który je powołał do życia" (13, 5). Mówiła o pięknie nie tylko tworów boskich, ale także ludzkich, nie tylko przyrody ale także dzieł sztuki, których urok jest tak wielki, że „ludzie przypisują im boskość" (14).

Ale ponadto księga ta wprowadziła motyw zupełnie inny, nie religijny, lecz filozoficzny, czysto grecki, pitagorejsko-platoński. Twierdziła mianowicie, że Bóg „ustanowił wszystko w świecie wedle miary, liczby i wagi", *omnia in mensura et numero et pondere disposuit* (11, 21). Głosiła matematyczno-estetyczną teorię. Teoria taka w księdze religijnej była już szczególnym wyrazem wpływu Grecji: w tym wypadku nie tylko na przekład, ale na samą księgę. Fakt zaś, że teoria ta dostała się na karty *Pisma św.*, miał dla estetyki średniowiecznej największe znaczenie; autorytet *Pisma* pozwolił ją głosić uczonym i spowodował tę rzecz nieoczekiwaną, że matematyczna teoria stała się jedną z głównych teorii estetycznych religijnego okresu. Myśl ta więcej niż raz występuje w *Starym Testamencie:* także w *Eklezjastyku* jest powiedziane, że Bóg „obliczał i mierzył", *denumeravit et mensus est* (1, 9).

---

[3] Niektórzy teologowie *Księgę Mądrości* nazywają wręcz „grecką": J. Hempel, *Göttliches Schöpfertum und menschliches Schöpfertum*, w *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, t. II, 1953, s. 18: *In einer für das alten Israel und seine Ausstrahlungen im Mittelalter weithin kennzeichnenden Weise tritt ein Gefühl für den ästhetischen und damit einen Eigenwert des Geschaffenen vor der „griechischen" Sapientia Salomonis nie auf.*

II

Podczas gdy dzięki Grekom weszły do estetyki *Pisma św.* motywy optymistyczne i matematyczne, to od samych Izraelitów pochodziło w *Starym Testamencie*[4] coś zupełnie innego: właśnie obojętny stosunek do piękna i w ogóle do wyglądu rzeczy. Wypowiadając się o budowlach Izraelici opisywali, jak były robione, ale nigdy jak wyglądają; o ludziach — Józefie, Dawidzie czy Absalonie — pisali wprawdzie, że są piękni, ale nie opisywali ich piękna. Nie zdradzali zainteresowania wyglądem rzeczy i ludzi, myśl ich nie zatrzymywała się na nim, jak gdyby uchodził ich uwagi; jeśli w ludziach zwracali uwagę na własności zewnętrzne, to tylko na te, które wyrażały przeżycia wewnętrzne.

Od stosunku obojętnego blisko już było do niechętnego. *Eklezjasta* dał wyraz przekonaniu o złudności i próżności piękna. *Fallax gratia et vana est pulchritudo* (31, 30). Można by i tu dopatrywać się motywu greckiego, pochodzącego ze sceptyckich kręgów greckiej filozofii; ale wzgardliwego stosunku do piękna było w *Biblii* więcej niż w greckiej filozofii. Uderzające jest, że o pięknie zmysłowym, widzialnym, estetycznym, *Pismo św.* mówi przy opisie drzewa wiadomości dobrego i złego, które *Vulgata* nazywa *pulchrum oculis aspectuque delectabile*, „piękne dla oczu i przyjemne z wyglądu": a więc w wypadku, gdy chodziło o rzecz groźną, o źródło nieszczęść ludzkich.

Ten negatywny stosunek *Starego Testamentu* do piękna nie znalazł powszechnego oddźwięku wśród chrześcijan; nie przeszkodził temu, że byli wśród nich również tacy, co wielbili piękno, widzieli w nim dobro dane od Boga, świadectwo jego doskonałości. Dwie przeciwne postawy wobec piękna — piękno jest próżnością i piękno jest znamieniem boskości — będą stale w ciągu wieków występować w estetyce chrześcijańskiej.

Inną właściwością stosunku Izraelitów do wyglądu rzeczy było to, że traktowali go jako symbol. Byli przekonani, że to, co widzialne, nie jest ważne samo przez się, lecz tylko jako znak niewidzialnego. O pięknie człowieka stanowią jego własności wewnętrzne, objawiające się na zewnątrz w jego postaci. Jeśli Izraelici rzeźbili czy malowali swoich proroków, ofiarę Izaaka czy Mojżesza w krzaku ognistym (robili to rzadko, ale robili, jak dowiodły wykopaliska z III w. w Dura nad Eufratem), to na to, by przedstawić działanie Boga; poganie malowali i rzeźbili swych bogów, oni zaś symbole i dzieła swego Boga. Chrześcijanie prze-

---

[4] Thorleif Boman. *Das hebräische Denken in Vergleich mit dem Griechischen*. Göttingen 1954.

jęli wprawdzie częściowo ich postawę, ale przejęli także postawę starożytnych. I przez to ich stosunek do piękna i do sztuki był dwojaki: bywał bezpośredni, ale bywał też symboliczny, jeden i drugi występował w ich estetyce.

Inna jeszcze właściwość rozumienia przez Izraelitów piękna znalazła wyraz w *Pieśni nad pieśniami*, w zawartym w niej opisie piękna oblubienicy. Podane są tam dwojakie rysy stanowiące o pięknie: z jednej strony takie, jak moralna czystość i niedostępność, dla których porównywana jest z wieżą i twierdzą: stanowią one zalety wewnętrzne, objawiające się zewnętrznie. Ale z drugiej strony, oblubienica ma zalety stanowiące jej urok, dla których porównywana jest z kwiatami, ozdobami, z tym, co smaczne i wonne, ze słodyczą wina, z woniami Libanu, szafranu, aloesu, ze źródłem świeżej wody.

Zarówno pierwsze, jak i drugie rysy zdradzają odmienne niż u Greków rozumienie piękna.

1. Rzeczy miały dla Greków piękno bezpośrednie, a w *Starym Testamencie* — pośrednie, symboliczne. 2. Dla Greków o pięknie stanowiły własności rzeczy, tu — ich działanie, wrażenia, jakie budzą w podmiocie. 3. Dla Greków piękno było zasadniczo wzrokowe, tu — w równym, jeśli nie większym stopniu było rzeczą innych zmysłów, smaków, zapachów, dźwięków; było równoznaczne z ponętą zmysłową, która w innych zmysłach jest nie mniej silna, jeśli nie silniejsza. A także 4. dla Greków piękno było harmonią, to znaczy harmonijnym układem elementów, tu — było własnością oddzielnych elementów; dla Greków leżało w łączeniu rzeczy, tu w ich niełączeniu, piękne było przede wszystkim to, co nie zmieszane, czyste. Jednobarwne a świecące słońce i księżyc były dla Izraelitów *Starego Testamentu* piękniejsze niż jakiekolwiek zestawienie barw, a analogicznie rzecz miała się w ich muzyce. 5. Toteż gdy u Greków o pięknie stanowiła forma, to tu — intensywność własności, barw, światła, woni, dźwięków. Piękno tkwiło dla Izraelitów w tym, co żyje i działa, we wdzięku i sile, a nie w doskonałej proporcji, nie w formie. „Najwyższe piękno znajdowali Izraelici w bezkształtnym i przerażającym ogniu i życiodajnym świetle" [5]. 6. Podczas gdy Grecy poza formą wrażliwi byli na barwę, to Izraelici raczej na światło; bardziej byli wrażliwi na nasycenie światła niż na odcienie barw [6]. A i stosunek do barw mieli inny: podczas gdy można przypuszczać, że dla Greków najpiękniejszą barwą była niebieska, barwa nieba

[5] Boman j. w.
[6] H. Guthe. *Kurzes Bibelwörterbuch*, Tübingen 1903.

i oczu Ateny, to Izraelici nie mieli dla niej nawet, jak twierdzą filologowie, bezpośredniej nazwy; dla nich piękna była barwa czerwona. Następnie: 7. Piękno greckie klasycznej epoki było statyczne, było pięknem spokoju i równowagi, dla Izraelitów zaś piękno od początku było dynamiczne, było pięknem ruchu, życia, działania[7]. 8. U Greków podstawową tezą było, że piękno jest w przyrodzie; u Izraelitów piękno przyrody grało rolę znikomą. 9. Grecy rzeźbili swych bogów, a u Izraelitów panował zakaz przedstawiania Boga. Pojmowali go bezobrazowo, tak że piękno we właściwym słowa znaczeniu nie mogło być jego własnością[8]. Wprawdzie jest powiedziane w *Piśmie,* że Bóg stworzył człowieka „na obraz i podobieństwo swoje", ale ta *imago Dei* była rozumiana nie jako odtworzenie cielesnego wyglądu Boga, lecz jako cielesny obraz bezcielesnego Boga; *imago* była tu formą objawienia się, a nie podobizną.

Boga *Starego Testamentu* cechowały najwyższe atrybuty, między którymi była wielkość czy wspaniałość, ale nie było — piękna. A jednak: wprawdzie nie w księgach mojżeszowych *Starego Testamentu,* ale w *Pieśni nad pieśniami* jest to zdanie: *ostende mihi faciem tuam... facies tua est speciosa.* Z panującym wśród Izraelitów poglądem zdanie to da się uzgodnić tylko jeśli się przyjmie, że wyraz *speciosus* — „piękny", jest w nim użyty w zmienionym znaczeniu, mianowicie w takim, które mogło być stosowane do bóstwa: piękny, jako budzący nie zmysłowe, lecz wyłącznie umysłowe upodobanie. W przekształconym znaczeniu mówił również o pięknie Boga myśliciel ściśle ze *Starym Testamentem* związany, Filon z Aleksandrii; widzenie tego, co niestworzone i boskie — pisał — jest lepsze od dobra i piękniejsze od piękna. To wysublimowane pojęcie piękna utrwali się w estetyce chrześcijańskiej.

Rozumienie piękna, jakiemu daje wyraz *Stary Testament,* miało zapewne więcej niż jedno źródło: wytworzyło się z warunków życia Izraelitów, z ich właściwości umysłowych, z mniejszej może wrażliwości estetycznej, z ich monoteistycznej religii, a w szczególności z zakazów, jakie religia ta wprowadziła.

Mojżesz zakazał przedstawiania Boga, co więcej: także jakichkolwiek istot żywych. W księgach mojżeszowych zakaz ten jest sformułowany w sposób najbardziej stanowczy i powtórzony nie

[7] *Die Bildlosigkeit der Jahwereligion erstreckte sich nicht nur auf Skulptur und Gemälde, sondern auch auf das fromme Bewusstsein. Ihre Vorstellungen von Gott waren motorisch, dynamisch, auditiv.* (Boman, s. 92).

[8] Jeszcze inne przeciwstawienie w paraleli opisów Homera i *Biblii:* E. Auerbach, *Mimesis, the Representation of Reality in Western Literature,* 1957 (oryginał niemiecki z r. 1946).

mniej niż 8 razy (*Exod.* 20, *Exod.* 20, 23; *Exod.* 34, 17; *Lev.* 26, 1; *Deut.* 4, 15; *Deut.* 4, 23; *Deut.* 5, 8; *Deut.* 27, 15). Sześciokrotnie powiedziane jest, by nie robić bogów, raz by „nie czynić żadnej podobizny w rzeźbie ani niczego na kształt mężczyzny lub niewiasty", czterokrotnie zaś, by nie rzeźbić jakiejkolwiek istoty żywej, „żadnej podobizny z tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi, na dole, ani z tego, co jest w wodach pod ziemią". Zakazy zabraniały „podobizn" w ogóle, ale specjalnie rzeźb; przy czym mówiły bądź o odlewanych, bądź o struganych czy kutych; raz jeden wymieniały oba rodzaje, zabraniając rzeźb zarówno lanych jak struganych (*Deut.* 27, 15).[9]

Intencja zakazów tych jest niewątpliwa: miały charakter religijny, były wprowadzone po to, by zapobiegać bałwochwalstwu. Szczególny był ich radykalizm: obejmowały wszystkie istoty żywe. A także ich skuteczność: były przestrzegane skrupulatnie przez szereg wieków. Spowodowały, że Izraelici nie mieli rzeźbiarzy ani malarzy, że przestali w zasadzie uprawiać sztuki piękne [10]. Dalszym ich skutkiem zdaje się być to, że zmniejszyły się potrzeby estetyczne narodu. A jeśli się wyładowywały, to nie w pięknie formy, lecz w bogactwie materii. Ezechiel pisze (28, 13): „Nakryciem twoim wszelki drogocenny kamień, sard, topaz, jaspis, chryzolit, onyks, beryl, karbunkuł i szmaragd". Drogocenność i świetność — to dla Izraelitów, nie uprawiających sztuk plastycznych, stało się największym pięknem.

III

Streszczając należy powiedzieć tak. Trzy motywy będące w związku z estetyką miały w *Starym Testamencie* większe znaczenie: po pierwsze — piękno wszechświata, po drugie — pochodzenie piękna z „miary, liczby i wagi", i po trzecie — próżność i nawet niebezpieczeństwo piękna. Otóż wszystkie trzy były już znane Grekom: pierwszy był hellenistycznym motywem p a n k a l i i, drugi — pitagorejskim motywem m i a r y, trzeci — motywem c y n i c k i m. Dwa pierwsze zapewne od Greków przeszły do *Pisma św.*, a tylko do trzeciego doszedł sam przez się autor *Eklezjasty*. Motyw miary niektórzy historycy nazywają „motywem sapiencjalnym" [11], czyli motywem *Księgi Mądrości*, ale ta wzięła go niewątpliwie z antyku, nie wymyśliła sama. Raczej motyw „pankalii", choć również w starożytności zapoczątkowany, może być wiązany ści-

[9] A. V a c a n t et E. M a n g e n o t, *Dictionnaire de théologie catholique*, 1903—1950, art. *Images*.
[10] j. w.
[11] E. de B r u y n e, *Esthétique du Moyen Age* Louvain 1947.

ślej z *Biblią*, bo nabrał w niej znaczenia, jakiego u Greków nie miał i mógłby z większą racją występować pod nazwą motywu „biblijnego".

Estetyka chrześcijan czerpała z obu zródeł: ze *Starego Testamentu* i autorów greckich. To że *Stary Testament* — w niektórych swych księgach, a zwłaszcza w przekładzie *Septuaginty* — sam czerpał z Greków, ułatwiało połączenie obu źródeł. Jednakże dwoistość, napięcia, sprzeczności pozostały. Estetyka chrześcijan znała zarówno piękno symboliczne jak bezpośrednie, zarówno piękno światła jak piękno harmonii, piękno życia jak i piękno spokoju, widziała w pięknie *vana pulchritudo*, to znów jedną z najwyższych doskonałości świata. Tertulian był za utrzymaniem zakazu robienia podobizn (zresztą z innym uzasadnieniem: aby unikać fałszu jaki jest w każdym odtwarzaniu), ale większość chrześcijan poszła za Grekami, uprawiała sztuki i przedstawiała w nich nie tylko stworzenie ale samego Stwórcę. Dwoistość źródeł chrześcijaństwa odbiła się głównie w praktyce, w smaku, upodobaniach, dziełach sztuki, a mniej w teorii, w naukowych uogólnieniach, bo w nich Grecja miała przewagę.

Wcześni chrześcijanie żyli w świecie hellenistycznym i jeśli stawiali sobie zagadnienia estetyczne, to posługiwali się przy tym pojęciami hellenistycznymi; wiele z tych pojęć w ich epoce było już pojęciami potocznymi. Bardziej wykształceni znali też uczone teorie greckie, jak spopularyzowany przez eklektyków pogląd, że piękno polega na układzie części, a także jak nowsza teoria Plotyna — że piękno leży w świetle i blasku.

Ale przejęte z antyku poglądy estetyczne otrzymały u chrześcijan inne uzasadnienie, nabrały innego znaczenia. Stało się to dzięki ich postawie religijnej, wszystkie wartości odnoszącej do Boga, i postawie moralnej, wszystkie zadania człowieka podporządkującej moralnym. Świat jest piękny — bo go stworzył Bóg. Świat ma miarę i liczbę — bo nadał mu je Bóg. Piękno jest próżnością — wobec wieczności i wobec zadań moralnych stojących przed ludźmi. Wobec takich założeń przejście od estetyki starożytnej do chrześcijańskiej — choć chrześcijanie przejęli główne myśli Greków i Rzymian — wytworzyło nowe motywy: nie przez szczegółowe pomysły, lecz przez wprowadzenie nowego światopoglądu.

Światopogląd chrześcijan oparty był przede wszystkim na *Nowym Testamencie*. Ale ten jeszcze mniej od *Starego* zawierał motywów estetycznych; można nawet rzec, że nie zawierał ich wcale. Wprawdzie wyraz „piękny" (*kalós*) występuje w nim niejednokrotnie: Ewangelia św. Mateusza mówi, że drzewa dają piękne

owoce (7, 17; 2, 33), że siewca sieje piękne ziarno (13, 27; 37, 38), a zwłaszcza że — piękne są czyny (5, 16), wszakże piękno, o którym tu mowa, nie jest pięknem estetycznym, lecz zawsze i wyłącznie moralnym; jest pięknem i dobrem w znaczeniu chrześcijańskim, to znaczy w znaczeniu czynu dokonanego z miłości i wiary. Gdy ewangelista św. Jan mówi ὁ ποιμὴν ὁ καλός (10, 11 i 14), to można to tłumaczyć tylko na „dobry pasterz", a nie „piękny". Tak samo we wczesnej literaturze chrześcijańskiej καλός νόμος jest użyty w sensie „dobrego prawa", a καλὸς διάκονος w sensie „dobrego kapłana".

Z rodzajów piękna jakie znał hellenizm, *Ewangelia* stawiała wysoko tylko jeden: piękno w znaczeniu moralnym. Piękno w ściśle estetycznym sensie, piękno wyglądu czy formy, nie było dla niej istotne. Ale przecież go nie pomijała, nie gardziła pięknym „przybraniem" rzeczy; w kazaniu na Górze (Mat., 5, 28 — 29) powiedziane jest: „Przypatrzcie się liliom polnym jako rosną: nie pracują, ani przędą. A powiadam wam, że nawet Salomon we wszystkiej chwale swojej nie był tak przybrany jako jedna z nich". Świat cielesny i jego piękno ma swoją wagę, bo jak mówi św. Paweł, przez niego „wiekuista moc i bóstwo dla umysłu widzialnymi się stały".

Wcześni chrześcijanie nie znajdowali w *Ewangelii* szczegółowych twierdzeń estetycznych; natomiast znajdowali w niej wskazówkę, jaką postawę mają zająć wobec każdej dziedziny życia, a więc także wobec piękna i sztuki. Postawa ta opierała się na przekonaniu o wyższości dóbr wiecznych nad doczesnymi, duchowych nad cielesnymi, moralnych nad wszystkimi innymi. A także na przekonaniu, że piękno jest cennym darem, że lękać go się nie należy. Nie było w *Nowym Testamencie* teorii estetycznych, ale był sprawdzian, jakie teorie estetyczne chrześcijanie mogą uznać za swoje. I niewiele czasu minęło, a myśliciele chrześcijańscy zrobili z tego sprawdzianu użytek.

Władysław Tatarkiewicz

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI

O POJĘCIACH PIĘKNA

„A niedawno ktoś mnie, mój kochany, w kłopot wprawił, kiedym w jakimś rozumowaniu jedne rzeczy ganił jako szpetne, a drugie chwalił jako piękne — ten mnie tak jakoś pyta: Skądże ty, mój Sokratesie, wiesz, która rzecz piękna, a która szpetna; bo proszę cię, mógłbyś mi powiedzieć, co to jest piękno?" (Platon, *Hippiasz Większy*, tłum. W. Witwicki).

„Zatem tej myśli nie wierz, która ze wszystkich największych przeciwieństw robi jedność."

(Platon, *Fileb*, tłum. W. Witwicki)

Termin „piękno" przedstawia się nam zazwyczaj jako nazwa przysługująca dość jednolicie określonej czy — ostrożniej powiedziawszy — jednolicie „wyczuwanej" wartości. Kiedy jednak przystępujemy do rozwiązania pewnych tradycyjnych problemów estetycznych, pytając w szczególności, jakie są cechy istotne piękna, czym ono jest naprawdę, okazuje się, że owa jednolitość znaczeniowa jest pozorna, a samo słowo „piękno" rozbija się przy bliższej analizie na cały szereg znaczeń, często wprawdzie spokrewnionych z sobą, niekiedy jednak całkowicie różnych i niezmiernie od siebie odległych.

Co najmniej od wieku XVIII poczynając zdano sobie sprawę, że w estetyce operujemy nie jedną, ale dwiema wartościami estetycznymi. Chodzi o piękno i wzniosłość, na które bodaj pierwszy wskazał E. Burke, a które potem i Kant włączył do swej teorii estetyki. Na skutek wspomnianego odróżnienia piękno, pojęte jako j e d y n a wartość estetyczna, uległo zasadniczej modyfikacji: stało się, obok wzniosłości właśnie, j e d n ą z kategorii estetycznych. Ale wyraz „piękno" nie utracił bynajmniej znaczenia, które przysługiwało mu poprzednio. Stał się tylko słowem dwuznacznym, używanym teraz — jak to precyzowali dbający o poprawność swych wywodów estetycy — w sensie „szerszym" i „ściślejszym".

„Piękno w znaczeniu szerszym — piszę Ch. Lalo — oznacza wszelką wartość estetyczną; w znaczeniu ścisłym, którego używamy tutaj, pewną wartość szczegółową występującą pomiędzy innymi". [1] Takie samo zastrzeżenie znajdujemy także w książce *U podstaw estetyki* Ossowskiego, z tym, że sens piękna, w jakim używa go Ossowski, jest właśnie szerszy i obejmuje wszystko to, co estetycznie wartościowe. [2]

Ilość kategorii estetycznych przekracza z biegiem czasu liczbę wyznaczoną przez Burke'a i Kanta. U Lalo — dla przykładu spotykamy ich już dziewięć, u Dessoira i Hamanna — sześć, u De Bruyne'a — pięć. Szczególnie dużo uwagi poświęcił kategoriom estetycznym J. Volkelt, który analizuje je szczegółowo w drugim tomie swego *System der Aesthetik*. W literaturze polskiej zajmowali się nimi m. in. K. F. Wize, J. Kleiner, M. Wallis-Walfisz, S. Skwarczyńska, a także R. Ingarden. [3]

Wszystkie wspomniane dotąd rozróżnienia „piękna" pozostawały na terenie estetyki. Ale gdy De Bruyne, wychodząc z rozróżnienia Lalo i opierając się — z drugiej strony — na Tomaszowej definicji *pulchrum est quod visum placet*, zaproponował, by piękno w znaczeniu szerszym traktować w ustalonym przez średniowiecze sensie transcendentalnym, przypisując je każdemu bytowi, ze względu na możliwość jego poznania, a przez to i możliwość jakiegoś estetycznego przeżycia — wyodrębnił dalszy, już nie estetyczny, lecz metafizyczny sens słowa „piękno" [4]. Być może, gdyby zwrócono wcześniej na rozróżnienie to uwagę i wyciągnięto wszystkie płynące stąd konsekwencje, nie doszłoby do tylu nieporozumień w aktualnym do dziś w łonie neoscholastyki sporze na temat transcendentalności piękna. W każdym razie, w wydanej w roku 1955 *Creative Intuition in Art and Poetry* J. Maritain dochodzi do wniosku, że trzeba odróżnić piękno transcendentalne od estetycznego, a jest to tak ważne, jak rozróżnianie dobra transcendentalnego od dobra w znaczeniu etycznym. [5]

1 Ch. Lalo, *Notions d'esthétique*, Paris 1948, s. 61 przypis 1

2 S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, wyd. III, Warszawa 1958, s. 13

3 Zob. Lalo, *op. cit.* s. 59 i nn; M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, s. 195 — 226; R. Hamann, *Aesthetik*, Leipzig 1911, s. 103—113; E. De Bruyne, *Esquisse d'une philosophie de l'art*, Bruxelles 1930, s. 305 — 338; J. Volkelt, *System der Aesthetik*, t. II, wyd. II, München 1925; K. F. Wize, *Nauka o kategoriach* Poznań 1914 s. 103 — 134; J. Kleiner, *Tragizm* oraz *Z zagadnień komizmu*. Zob. *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 87 — 115; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 155—174; tam zob. też dane bibliograficzne dotyczące odpowiednich artykułów M. Wallis—Walfisza. R. Ingarden, *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif*. Atti del III Congresso Internazionale di Estetica, Venezia 3—5 settembre 1956, s. 167—173.

4 Zob. De Bruyne, *op. cit.* s. 286.

5 J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1955, s. 125.

Ale, jak się wydaje, omawiane tu rozróżnienia nie doprowadziły jeszcze do wykrycia **wszystkich** znaczeń, jakie uwikłane są w pojęciu piękna. Skromną próbą idącą w tym właśnie kierunku mają być rozważania przeprowadzone w niniejszym artykule. Oczywiście i one nie wyczerpią całego bogactwa znaczeń zawartych w analizowanym pojęciu, być może jednak dotrą do najważniejszych spośród nich, a także ujawnią te, które najbardziej narażane są na pomieszanie.

Nie zostanie tu podana żadna klasyfikacja poszczególnych pojęć piękna. Nie zostaną też zanalizowane stopnie podobieństwa i różnicy między nimi zachodzące. Chodzi tylko o to, by poprzez samo ukazanie wieloznaczności słowa „piękno", zasygnalizować niebezpieczeństwa, które czyhają już u samych podstaw postawienia i prób rozwiązania jakiegokolwiek problemu estetyki.

1. PIĘKNO METAFIZYCZNE I TRANSCENDENTALNE

Pojęcie piękna transcendentalnego nie należy do pojęć szczególnie aktualnych we współczesnej filozofii. Co więcej, wydaje się, że poza filozofią neoscholastyczną straciło wręcz prawo obywatelstwa we współczesnych analizach estetycznych. Nie do nich zresztą należy. Aby zrozumieć jego sens, trzeba stanąć na gruncie założeń określonej teorii **metafizycznej** i rozpatrywać je w kontekście takiego a nie innego systemu filozoficznego. Termin *transcendentale* oznacza w filozofii arystotelesowsko — scholastycznej pojęcie, którego treść analizuje się w **każdym** przedmiocie. Za klasyczne uchodzą tu takie pojęcia, jak: byt, jedność, prawda, dobro. Każdy przedmiot jest bytem, o ile istnieje, jest jednością, gdyż po to by istnieć, posiadać musi określone wewnętrzne zdeterminowanie, jest wreszcie prawdą i dobrem, o ile staje się obiektem poznania i pożądania. Czy do tego rodzaju wartości należy także piękno? Św. Tomasz w I kwestii 1 art. *De Veritate* nie wymienia go pośród pojęć transcendentalnych, a fakt ów dał impuls do nierozstrzygniętych do dziś dyskusji na ten temat wśród tomistów. Ale inni scholastycy nie pozostawili tu niedomówień. Tomasz z York, św. Bonawentura, św. Albert Wielki czy Ulryk ze Strasburga — by ograniczyć się tylko do wieku XIII — uznają zgodnie, że każda rzecz, rozpatrywana od strony swej metafizycznej struktury jest piękna. Wszystko co istnieje poza Bogiem, jest Jego stworzeniem i w jakiś sposób uczestniczy w Bożej naturze. A Bóg jest najwyższym pięknem i dobrem. Tak więc i stworzenie, w najgłębszej swej istocie, nie może być brzydkie i złe, musi natomiast „odbijać" niejako w sobie, choćby w ułamkowym tylko stopniu, doskonałości swej przyczyny.

Myśl, że wszystko, co jest, jest piękne, posiada wielorakie uwarunkowania historyczne. Platon i w tym wypadku stanowi punkt wyjścia, z tym, że „wszystko" ograniczył najprawdopodobniej do świata. Czy cechę piękna posiadały idee, czy nosiła ją nawet sama idea piękna — trudno dociec na podstawie jego pism. Natomiast w *Timaiosie* stwierdził Platon wyraźnie, że nosi ją świat — najlepszy twór Najlepszego. To zresztą już ostatnia faza myśli filozofa, gdy po „ucieczce od świata" — mówiąc słowami Euckena — doszedł do jego „uwielbienia". Przedtem uznawał piękno, odbite zresztą i niepełne niektórych tylko przedmiotów — niektórych ciał, dusz i nauk, po których, jak po szczeblach, wznosić ma duszę ludzką miłość, „...aż do tej nauki na końcu, która już nie o innym pięknie mówi, ale człowiekowi daje owo piękno samo w sobie, tak, że człowiek dopiero przy końcu istotę piękna poznaje" [6]. Powiązanie piękna z dziedziną idei, będącą dla Platona rzeczywistością *par excellence* „metafizyczną" stanowi jeszcze jedną klamrę spinającą tę wartość z metafizyką. Następny krok w tej kwestii należał do Plotyna.

Cała rzeczywistość tak materialna, jak i duchowa, wyemanowana została z jednej zasady — Prajedni. Jedną z pierwszych hipostaz, które się z niej wyłoniły, jest właśnie piękno. A proces emanancji przebiega tak, że każda następna hipostaza zawiera w sobie, choć w coraz słabszym stopniu, doskonałości zawarte w hipostazach poprzednich. Toteż i piękno, umiejscowione niedaleko szczytu dynamicznej piramidy bytu, zabarwia sobą wszystko, co bierze początek od niego. Znaczy to, że wpływa bezpośrednio na świat idei, pośrednio zaś na dziedzinę duszy świata, inteligencji, duchów, demonów i form materialnych, by dojść wreszcie do tych kresów materii, które graniczą już z nicością. Ale i u Plotyna transcendentalność piękna nie jest jeszcze pełna: poza jego zasięgiem zostaje wszystko to, co się znalazło „powyżej", w szczególności Prajednia. I choć można przypuszczać, że jako praprzyczyna wszystkiego zawierać musiała *implicite* doskonałości, które z niej miały wypłynąć, to jednak nie znajdujemy potwierdzenia tej myśli w samych pismach Plotyna. Wyciągnięcie tej konsekwencji przypadnie w udziale najwybitniejszemu neoplatonikowi chrześcijańskiemu — Dionizemu Pseudo-Areopagicie.

Całą swą spekulację metafizyczną skoncentrował Dionizy wokół filozofii Boga. Za Plotynem uznał, że Bóg jest Jednością, najwyższą rzeczywistością i przyczyną wszystkiego. Ale dołączył do tego myśl chrześcijańską: Bóg jest także i Dobrem. Ponieważ zaś dobro i pię-

---

6 Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 119.

kno zlewało się w tradycji greckiej w jedno — Bóg, Dobro najwyższe, określony też został jako najwyższe Piękno. To są najwłaściwsze Jego imiona, jedyne pozytywne określenia, jakie człowiek, operujący językiem opartym na materialnych danych, orzekać może o Bogu. I tak zresztą musi ciągle pamiętać, że dotyczą one natury Bóstwa jedynie w przybliżeniu i że w istocie swej nie da się ono wyrazić żadnym imieniem.

Bóg jest więc Jednością, Pięknem, Dobrem. I jest zarazem stwórcą świata, przyczyną, w której uczestniczą i ku której dążą wszystkie stworzenia. Każde z nich odbija i realizuje w sobie, zgodnie ze swą „pojemnością", powołaniem i stopniem hierarchii, na której się znajduje, określone doskonałości Bożej natury. Każde nosi też na sobie ślad jej piękna. Dochodzimy w ten sposób do bezpośredniego źródła tych średniowiecznych koncepcji, o których wspomnieliśmy na początku. Można bez przesady stwierdzić, że nie było w średniowieczu zajmującego się pięknem myśliciela, który nie pozostawałby pod przemożnym wpływem spekulacji rozsnutej przez Pseudo-Dionizego. Dla nas stanowi ona przykład typowo metafizycznego potraktowania piękna, przykład klasyczny i nigdy już nie doścignony w swym czysto spekulatywnym charakterze. Jeśli w średniowieczu spotkamy się z rozważaniami o pięknie, opartymi choćby w najmniejszym stopniu na jakimś doświadczeniu estetycznym, możemy być pewni, że działał tu już wpływ nie tylko Pseudo-Dionizego.

Jest rzeczą znamienną, że wszędzie tam, gdzie stykamy się z pojęciem piękna jako wynikiem pewnej metafizycznej spekulacji, znajdujemy bardzo mało danych, które pozwalałyby nam wniknąć, czym ono jest w swej istocie. Inaczej mówiąc, w każdym z tych wypadków twierdzi się dużo o jego przyczynie, stosunku do Boga, realizacji w świecie, powiązaniu ze strukturą bytu *etc.*, nie podaje się natomiast jakiejś zadowalającej d e f i n i c j i piękna. Platon wspomina wprawdzie o harmonii i mierze, poszukiwaniu istoty piękna poświęcił nawet osobny dialog *(Hippiasz Większy)* — wydaje się jednak, że usiłowania te odbywały się już nie na terenie spekulacji, lecz doświadczenia, nie metafizyki, lecz — jak sprecyzujemy w dalszym ciągu — e s t e t y k i piękna. Podobne uwagi odnieść by można także do Plotyna. Pseudo-Dionizy wreszcie, którego rozważania dokonywały się w całkowitej izolacji wobec estetycznego doświadczenia, zdobył się tylko na stwierdzenie, że piękno to *claritas et consonantia*. I choć definicja ta zrobiła niebywałą karierę w średniowieczu, nie można powiedzieć, by była oryginalna i twórcza względem poprzedzającej ją tradycji, ani by wyczerpywała istotę definiowanego pojęcia. Wielość i wielorakość

komentarzy, jakie wywołała i jeszcze wywołuje (nie zapominajmy bowiem, że przyjęta została też przez św. Tomasza i w tym kontekście znalazła się na biurkach jego współczesnych komentatorów), są dostatecznym tego dowodem.

Przytoczone tu ilustracje historyczne niech przybliżą to rozumienie piękna, które, choć stosunkowo rzadkie w filozofii współczesnej, odżywa przecież w mowie potocznej, gdy powiadamy na przykład, że „świat jest piękny" lub „wszystko jest piękne". A czasem rozbłyskuje także w głębokiej zadumie i refleksji nad rzeczywistością. „Piękno jest naprawdę, jak mówi Plato, wcieleniem Boga. Piękność świata nie jest różna od rzeczywistości świata" — napisała Simone Weil.

Jeśli jednak chcemy mówić o pięknie metafizycznym i transcendentalnym w znaczeniu ścisłym, pamiętać musimy o pewnych warunkach, jakie musiałyby zostać tu spełnione. Tak przynajmniej przedstawia się ta sprawa w filozofii arystotelesowsko-tomistycznej, dla której zagadnienie transcendentaliów jest jednym z naczelnych i najbardziej podstawowych równocześnie problemów. Przede wszystkim więc nie wystarczy zwrócić uwagę jedynie na z a k r e s przedmiotów, którym piękno przysługuje: choćbyśmy stwierdzili, że wszystkie przedmioty są piękne, nie przesądzamy jeszcze „metafizyczności" piękna. Zostanie ona zagwarantowana dopiero wtedy, gdy okaże się, że piękno realizuje się w metafizycznych „elementach" bytu. „Wszystko, co jest bytem, posiada jakąś formę. Wszystko zaś, co ma formę, jest równocześnie piękne" — argumentował, wychodząc z założeń swej filozofii, św. Bonawentura, dając równocześnie przykład rozumowania prowadzącego do uznania pełnej transcendentalności piękna. Bo dopiero wtedy właśnie, gdy stwierdzimy z pewnością, że piękno realizuje się w strukturze, uznanej w danej teorii za najbardziej istotną dla bytu, uzyskamy równocześnie pewność, że z metafizycznych racji przysługiwać ono musi także każdemu przedmiotowi.

2. PIĘKNO JAKO TAK ZWANA WARTOŚĆ NAJWYŻSZA

Piękno, o którym obecnie mowa, pozostaje niewątpliwie w pewnym związku z pięknem omówionym powyżej. Ale nie jest ani metafizyczne — nie wiąże się bowiem z metafizyczną strukturą bytu, ani transcendentalne. Powiedzieć by można, że przedstawia się tu ono jako pewna najwyższa (idealna) wartość „życiowa" i jako takie łączy się najczęściej z rozumianymi podobnie dobrem i prawdą. W ten sposób staje się ono czymś w rodzaju życiowego ideału, celu, o którym myślimy, mówiąc na przykład, iż winniśmy dążyć

do „Prawdy, piękna i dobra". Warto zwrócić uwagę, że piękno w omawianym znaczeniu występuje w języku zawsze w postaci rzeczownikowej, a nie przymiotnikowej, w jakiej pojawia się na przykład w sądzie estetycznym, typu „to jest piękne".

Powiązanie piękna i dobra — inne niż to, które ma miejsce w wypadku zamienności transcendentaliów — sięga korzeniami także, i przede wszystkim zresztą, tradycji greckiej. „Piękno", *to kalon*, owo „najbardziej greckie ze słów greckich", oznacza w tym samym stopniu to, co wyodrębniamy dziś jako dobro i piękno. W takim znaczeniu operował nim Sokrates, w tym samym zabarwieniu przeszło też do filozofii Platona i Arystotelesa. I bodaj dopiero Cycero, przyswajając ten termin językowi łacińskiemu, wyróżnił w nim *explicite* piękno *(pulchrum)* i dobro *(honestum)*, które zresztą połączyć miał znowu Augustyn stwierdzając, że piękno i dobro *(honestum)* są tym samym. Chodzi oczywiście o piękno w omawianym obecnie znaczeniu; uwaga ważna, gdyż w innym, ściśle estetycznym ujęciu, znajdziemy je także w pismach Augustyna. Filozofia średniowieczna przyjmie obie, to znaczy i cyceroniańską, i augustyńską, tradycje, mieszając je zresztą nierzadko z ujęciami piękna i dobra traktowanymi czysto metafizycznie i transcendentalnie. *Pulchrum est idem bono sola ratione differens* — czytamy w *Summie* św. Tomasza.[7]

Piękno, rozumiane jako wartość wiążąca się najściślej z dobrem, nie będzie też obce umysłowości człowieka czasów nowożytnych. Wymieńmy dla przykładu chociażby poglądy Shaftesburyego albo idee głoszone przez poetów i myślicieli okresu romantyzmu. W czasach najnowszych spotykamy tego rodzaju koncepcje u Lippsa, który poza tym rozumie piękno i dobro jako właśnie najwyższe wartości życiowe. Dobrem i pięknem ma być „to, co ludzkie", „wszystko, co pozytywne w człowieku", „wszelkie swobodne wyżycie się" (*„Das Menschliche", „alles positive am Menschen", „jedes freie sich-Ausleben")*[8].

Człowiek dobry to człowiek piękny, a człowiek naprawdę piękny to człowiek dobry. Myśl ta przewija się stale w literaturze europejskiej. Dochodzi do tego jeszcze i inna wartość, znów od starożytności wiązana z pięknem i dobrem: miłość.

Cóż wiesz o p i ę k n e m?...
... — KSZTAŁTEM JEST MIŁOŚCI. —
(...)
K s z t a ł t e m m i ł o ś c i p i ę k n o j e s t — i tyle,

---

[7] *Summa theol.* I — II q. 27, art. 1 ad 3.

[8] T. L i p p s, *Aesthetik*, I, s. 525. Cyt. za H. E l z e n b e r g, *O różnicy między „pięknem" a „dobrem"*, „Przegląd Filozoficzny", 36 (1933), s. 366.

Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu, albo sobie-pyle,
Na tego Boga wystrojonym dziecię:
Tyle o pięknem człowiek wie i głosi —
Choć każdy w sobie cień p i ę k n e g o nosi,
I każdy — każdy z nas — tym p i ę k n a p y ł e m.

(C. K. N o r w i d, *Promethidion)*

W tym przekonaniu, że „każdy, każdy z nas tym piękna pyłem" — odżywają niewątpliwie echa transcendentalnego pojęcia piękna. Ale nie jest to transcendentalność (jeśli w ogóle można tu użyć tego określenia) metafizyczna: zwróćmy uwagę, że piękno odnosi się tu nie do w s z y s t k i e g o, lecz do każdego z nas. Ograniczenie jest wyraźne: piękno, to wartość, która realizuje się w człowieku i przez człowieka („tyle o pięknem człowiek wie i głosi") Wolno chyba dopowiedzieć, że rację tego stanowi miłość, która w człowieku jedynie znaleźć może wypełnienie. Piękno jest jej kształtem. Nie znajdziemy już chyba doskonalszego przykładu dla wyrażenia tej myśli. Więc tylko jeszcze kilka wierszy, by zilustrować powiązanie piękna z dobrem i uwypuklić życiową jego wartość:

A teraz — wróćcie do naszej rozmowy
O sztukach pięknych i pieśni ludowej,
A teraz wróćcie do wyobrażenia,
(...)
Że p i ę k n o to jest, co się wam podoba
Przez samolubstwo czasu, lub koterii;
Aż zobaczycie, że druga osoba
Piękna — że d o b r o też zsamolubnieje,
I na w y g o d n o koniecznie zdrobnieje,
I wnet za ciasnym będzie glob dla ludzi,
Aż jaki piorun rozedrze zasłonę,
Aż jaki wicher na nowo rozbudzi,
Aż jakie fale zatętnią czerwone...

*

Bo nie jest ś w i a t ł o, by pod korcem stało,
Ani s ó l z i e m i do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy — praca, by się zmartwychwstało.

Lecz piękno, wchodząc do skarbca najwyższych życiowych wartości, spokrewnia się nie tylko z dobrem i miłością, ale i swoiście rozumianą prawdą. To ostatnie zastrzeżenie, dotyczące „swoistości" prawdy, jest tutaj bardzo ważne: tak bowiem, jak w wypadku piękna i dobra — w omawianym obecnie znaczeniu — nie chodzi odpowiednio ani o ich sens ściśle estetyczny, ani ściśle etyczny, tak i w wypadku prawdy ma się na względzie inne jej rozumienie niż epistemologiczne czy metafizyczne (transcendentalne). Na czym polegać ma spokrewnienie piękna i prawdy, nie łatwo odpowiedzieć, choć próby wykazania tego rodzaju powiązania podejmowane były niejednokrotnie.

Rien n'est beau que le vrai
Le vrai seul est aimable

pisał Boileau w *Art Poétique*. Teksty pisarzy starożytnych i chrześcijańskich (średniowiecznych) także wnieść by tu mogły szereg potwierdzających wypowiedzi. Wydaje się wszakże, że wiele z nich dotyczyłoby już nie piękna i prawdy, rozumianych w sensie takich czy innych wartości i „ideałów" życiowych i wchodziłoby raczej w dziedziny bądź metafizycznego, bądź estetycznego i epistemologicznego traktowania tych wartości. Do tej ostatniej dziedziny należą w każdym razie spory o wartość poznawczą sztuki oraz jej „prawdziwość" jako wartościującą estetycznie kwalifikację[9]. Kończąc, zwróćmy jeszcze uwagę, że omawiane tu pojęcie piękna, tak częste w mowie potocznej, niewiele ma jednak wspólnego z jego znaczeniem ściśle estetycznym. Być może, udałoby się wskazać na jakieś punkty wspólne między nimi, wydaje się jednak, że nie przezwyciężyłyby one zasadniczej różności znaczeniowej, z jaką mamy tu do czynienia.

3. PIĘKNO JAKO WARTOŚĆ ETYCZNA

Powiązanie piękna i dobra prowadzić może z kolei do takiego rozumienia, zgodnie z którym stanie się ono jedną z wartości etycznych, kwalifikujących postępowanie czy charakter człowieka. Piękno nie jest tu już jakąś bliżej nieokreśloną wartością powszechną, nie jest „ideałem", przyświecającym, czy mającym przyświecać jakiejś grupie ludzi, albo wręcz całej ludzkości. W tym nowym znaczeniu określa ono indywidualne czyny czy postępowanie ludzkie w takim samym stopniu, w jakim określają je przymiotniki: „dobry",

[9] Taki charakter posiada też toczony w swoim czasie między Ingardenem a Borowym spór na temat „prawdziwości" dzieła literackiego.

„szlachetny", „uczciwy" itp. rozumiane w swym nieprzenośnym, właściwym, a więc etycznym znaczeniu.

Uwagi o związaniu dobra i piękna u Greków znajdują i tu w pełni zastosowanie. „Przecież utrzymanie się w mierze i proporcjonalność to wszędzie jest to samo, co piękność i dzielność" — oznajmił Sokrates w *Filebie* [10].

Kiedy mówimy o kimś „piękny człowiek", możemy mieć na myśli co najmniej dwa znaczenia tego wyrażenia: 1 — piękny, bo wspaniale zbudowany, zdrowy, przystojny, o harmonijnych rysach twarzy *etc.*, 2 — piękny, bo posiadający szlachetny, wypróbowany charakter, bo promieniujący głębokimi wartościami duchowymi, bo po prostu „dzielny". Piękno w tym drugim znaczeniu traci swój swoiście estetyczny sens, jawi się natomiast jako kwalifikacja etyczna. I jeśli nawet da się znaleźć jakieś uzasadnienie dla tego rodzaju przemiany znaczeniowej, ukazując na przykład, że piękno w tym wypadku oznacza harmonijność wewnętrznego rozwoju i „układu" człowieka, harmonijność zaś jest pojęciem *par excellence* estetycznym, to jednak pozostaje niezaprzeczonym faktem, że owe momenty estetyczne schodzą tu na plan nierównie dalszy, na czoło wysuwają się natomiast momenty całkowicie pozaestetycznej natury. Trzeba głębokiej i wnikliwej analizy rozmaitych momentów piękna, by dojść do odkrycia analogii, jaka zachodzić może między pięknem pojętym czysto estetycznie, a pięknem w tym rozumieniu, jakie omawiamy obecnie.

Każdy czyn (i odpowiednio: charakter, postępowanie itd.), skwalifikowany jako dobry, staje się tym samym i piękny. Ale nie odwrotnie. Wówczas bowiem, gdy stwierdzamy, że każdy czyn piękny jest równocześnie dobry nadajemy nowy, estetyczny sens terminowi „dobry", tak jak przedtem nadaliśmy sens etyczny przymiotnikowi „piękny". Różnica ważna i nie wyczerpująca się bynajmniej w kategoriach słownych: głosząc, że każdy czyn piękny jest zarazem i dobry, stajemy na gruncie skrajnego estetyzmu, skąd już krok do usankcjonowania także i czynów złych, jeśli tylko z jakiegoś punktu widzenia mogą się wydać „piękne". To stanowi zresztą między innymi argument przeciwko utożsamianiu piękna i dobra.

Henryk Elzenberg, w niezwykle interesującym i głębokim studium *O różnicy między „pięknem" i „dobrem"* wyraża przekonanie, że obie te wartości są identyczne przedmiotowo różniąc się jedynie ze względu na podmiotowe wobec nich nastawienie [11]. Nie wcho-

---

[10] Platon, *Fileb*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958 s. 118.

[11] H. Elzenberg, *O różnicy między „pięknem" a „dobrem"*, „Przegląd Filozoficzny" ,36 (1933), s. 366.

dząc w szczegółową dyskusję z przedstawioną w artykule tym koncepcją, niech wolno będzie zauważyć, że, jak się wydaje, autor, choć operuje pojęciem piękna w znaczeniu możliwie najszerszym (a więc ze ściśle estetycznym włącznie), ogranicza je jednak w istocie do tych znaczeń, które staraliśmy się sprecyzować jako „wartość najwyższą" (w punkcie 2) i jako obecnie omawianą „wartość etyczną".

4. PIĘKNO JAKO WARTOŚĆ UTYLITARNA

Istnieje cała gama znaczeń wiążących piękno z pewnego rodzaju pożytecznością czy użytecznością. Także i w tym wypadku można by mówić o pewnych wartościach „życiowych", z tym jednak, że chodzi o wartości wyłącznie natury praktycznej i użytkowej. Ten ostatni moment odróżnia także obecne pojęcie piękna od jego znaczenia etycznego.

Język potoczny dostarcza nam wielu przykładów ilustrujących piękno w aspekcie użyteczności. Gdy rolnik mówi, że na jego polu rośnie „piękne" zboże, zazwyczaj nie ma na myśli czysto estetycznych efektów łanu pszenicy czy żyta, lecz chce podkreślić, że zapowiada ono obfity plon [12]. Gdy ktoś powiada, że w takiej czy innej transakcji zarobił „piękny pieniądz",to także nie określa tym przymiotnikiem metalicznego blasku monet albo artystycznej wartości grafiki banknotów, lecz wyraża swój zachwyt dla udanego, korzystnego interesu.

Nie wydaje się, by mnożenie przykładów i dokładniejsza analiza tego znaczenia „piękna" były w dalszym ciągu potrzebne. Zauważmy tylko, że często, gdy chce się odgraniczyć piękno w znaczeniu artystycznym czy estetycznym od innych znaczeń, które ze słowem „piękno" są wiązane, wskazuje się właśnie na to „utylitarystyczne" jego rozumienie [13]. Dzieje się tak najczęściej wtedy, gdy chodzi o podkreślenie bezinteresowności, która jest chyba jednym z najbardziej charakterystycznych momentów przeżycia estetycznego. I dlatego zrozumiałe wydają się tak częste w estetyce próby radykalnego odcięcia się od „piękna" wiązanego z jakimś wąsko rozumianym pożytkiem i interesownością. A patronuje tym próbom na pewno duch kantowskiej *Krytyki władzy sądzenia.*

---

[12] Zob. na ten temat interesujące studium J. Popiela, *Przedmiot estetyczny w przeżyciu krajobrazu*, „Przegląd Filozoficzny" 45 (1949), s. 225—239.

[13] Takie postępowanie znajdujemy m. in. u S. I. Witkiewicza. Zob. *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 176 — 177.

5. PIĘKNO JAKO TO, CO WARTOŚCIOWE ESTETYCZNIE

Pojęcie piękna, które obecnie pragniemy scharakteryzować, rozumiane może być wielorako. Najprostszym wypadkiem jest tu takie jego ujęcie, wedle którego oznacza ono wszystko to, co w jakiś sposób jest „estetyczne". Niestety, ten ostatni wyraz także nie jest jednoznaczny. I tak obok znaczenia, które chcemy mu tutaj przypisać, a które obejmowałoby wszystko, co w jakimkolwiek stopniu i jakości jest wartościowe estetycznie, może on oznaczać jeszcze pewną określoną kategorię „estetyczności", która obejmuje zazwyczaj coś mniej wartościowego niż piękno czy nawet „ładność". W tym drugim znaczeniu, słowa estetyczny nie użyjemy, dla przykładu, aby określić jakieś wybitne dzieło sztuki czy fascynujący swym urokiem krajobraz; ale posłużymy się nim mówiąc na przykład o estetycznym nakryciu stołu, estetycznym stroju itp.[14]

Piękno, rozumiane jako to, co estetyczne w sensie: „estetycznie wartościowe", nazywać będziemy pięknem w znaczeniu szerszym i przeciwstawimy je pięknu jako jednej z kategorii estetycznych.

Jakie są więc racje, pozwalające uznać, że coś jest piękne w owym wyłuszczonym poprzednio znaczeniu „szerszym"?

Wydaje się, że może ich być wiele i że odwoływać się mogą do rozmaitych faktów.

Tak więc powiedzieć można, że coś jest piękne w omówionym znaczeniu, bo pozostaje w pewnym związku z pięknem w znaczeniu ściślejszym, jako jedną z kategorii estetycznych. Możemy wskazać, że dany przedmiot kwalifikujemy jako „estetycznie wartościowy", bo przejawia pewne cechy wspólne z tymi, których wymaga piękno kategorialne. Innymi słowy, że zachodzi pewna analogia między tym przedmiotem, a przedmiotami uznanymi bezsprzecznie (jeśli takie uznanie jest w ogóle możliwe!) za piękne.

Inną racją może być fakt wywoływania przez przedmiot kwalifikowany jako piękny w znaczeniu szerszym jakichkolwiek wzruszeń estetycznych. Mogą być one słabe lub pełne gwałtownej siły, mogą być przyjemne lub budzące odrazę i wstręt, jeśli jednak potrafimy odróżnić je od wzruszeń pozaestetycznych, zdobywamy tym samym podstawę do uznania przedmiotu, który je wywołał, za piękny w znaczeniu szerszym.

Zwrócić wreszcie można uwagę na zwyczaj językowy, który w pewnym stopniu usankcjonował omawiane właśnie znaczenie piękna. Oto jak argumentuje za takim jego rozumieniem S. Ossowski: „Ponieważ... używa się... wyrazu *piękno* w szerszym sensie,

[14] Zob. studium Mieczysława Wallis-Walfisza o *U podstaw estetyki* S. Ossowskiego, „Przegląd Filozoficzny" 36 (1933), s. 385.

stosując go również w tych sytuacjach, gdzie wchodzi w grę „wzniosłość" przedmiotu, a nawet gdzie przypisujemy dziełu wartość estetyczną za jego komizm, przeto nie wejdziemy w konflikt z intuicjami potocznymi, traktując wyraz *piękny* jako równoważnik wyrażenia: *posiadający wartość estetyczną*. Przyjmujemy zaś ten szerszy sens dlatego, że w ten sposób łatwiej uniknąć uzależnienia się z góry od jakiejś teorii, precyzującej pojęcie przeżyć estetycznych, a w szczególności określającej stosunek tego pojęcia do pojęć mu podrzędnych" [15].

Nieco inne zabarwienie znaczeniowe „piękna" jako tego, co estetyczne, uzyskamy wówczas, gdy zwrócimy uwagę, że jest ono w pewnym sensie pojęciem nadrzędnym wobec pojęć określających poszczególne kategorie estetyczne, czy też wręcz pojęciem oznaczającym z b i ó r owych kategorii — *Kardinalschönheiten*, jak je nazywa Dessoir [16].

Swoistym paradoksem tego rodzaju ujęcia jest to, że piękno obejmuje swym zakresem także kategorie jakości estetycznie negatywnych, między innymi brzydotę, szpetotę, „okropność" itp. Wydaje się jednak, że paradoks ten jest na razie czysto słowny: piękno, jako to, co estetyczne, albo to, co posiada j a k ą k o l w i e k wartość estetyczną, zdefiniowane tu jest dostatecznie szeroko, by móc objąć wspomniane jakości negatywne, będące przecież j a k o ś wartościowe, wywołujące odpowiednie przeżycie estetyczne itd. Ewentualny zarzut, podnoszący, że brzydota jest przecież czymś *ex definitione* nieestetycznym lub „estetycznym zero", stanowiąc właśnie brak wartości estetycznej, można odeprzeć powołując się na wieloznaczność słowa „brzydota", oznaczającego w jednym ze swych znaczeń pewną określoną kwalifikację pozytywną, mogącą stać się niewątpliwie podstawą swoistej kontemplacji estetycznej [17]. Zwróćmy dla przykładu uwagę na „estetyczność" brzydoty tego typu zjawisk, jak ponury, dżdżysty wieczór, albo przedmiotów sztuki, mających na celu ukonstytuowanie właśnie negatywnych wartości (np. niektóre obrazy i rzeźby średniowiecz-

---

[15] S. O s s o w s k i, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958, s. 13.

[16] Zob. M. D e s s o i r, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, s. 308 — 389.

[17] J. S e g a ł, w artykule pt. *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, „Przegląd Filozoficzny" 14 (1911), s. 385—389 wyróżnia następujące pojęcia brzydoty:
1. Brzydkie, jako to, co estetycznie obojętne („estetyczne zero"), 2. brzydkie, jako wywołujące uczucia estetycznie przykre („estetyczne minus"), 3. brzydkie, jako nieudolne, chybione, nieudane (wywołane brakami natury artystycznej), 4. brzydota jako coś, co może stać się przedmiotem swoistej kontemplacji estetycznej („estetyczne plus").

ne). Moment „przykrości", jawiący się w tego typu przeżyciach estetycznych, nie przekreśla bynajmniej ich istotnie estetycznego charakteru.

Wspomnianej powyżej, pozornej w gruncie rzeczy paradoksalności unika następne pojęcie piękna, do którego omówienia z kolei przechodzimy.

6. PIĘKNO JAKO TO, CO ESTETYCZNIE POZYTYWNE

Jest to bodaj pojęcie piękna, z którym najczęściej spotykamy się w języku potocznym. Przecież rozumie się przez nie tak często to, co się podoba, co wywołuje przyjemne wzruszenia; krótko i „autorytatywnie" — *quod visum placet*. Brzydota i inne kategorie estetycznie negatywne zostają z jego zakresu wyłączone: wrażenia, które wywołują, nie są przyjemne i miłe. Przy dalszym zacieśnieniu obecnego znaczenia piękna dojdziemy także do wyłączenia kategorii jakości estetycznych „ostrych" (w terminologii M. Wallis-Walfisza), budzących wzruszenia zbyt gwałtowne i „angażujące". Odpadną wówczas z jego zakresu tragizm, komizm, może także wzniosłość. Powtórzmy, że zawężenie to nie jest jednak konieczne. W każdym razie natomiast określane będą przymiotnikiem „piękne" takie przedmioty, które przy bliższej analizie wyodrębnilibyśmy jako ładne, miłe, wdzięczne, powabne, subtelne, pełne uroku, dystynkcji itp.

Wykrycie momentów wspólnych między jakościami, kwalifikującymi się jako estetycznie pozytywne, nie jest bynajmniej łatwe. Intuicja i „wyczucie" więcej tu mają do powiedzenia niż racjonalistyczna analiza. Wydaje się wszakże, że w intuicji tej chwyta się poprawnie zjawisko niewątpliwie bliskiego spokrewnienia kategorii jakości „pozytywnych", spokrewnienia, które ujednolica je znacznie bardziej, niż ma to miejsce wśród wielorakich i niekiedy radykalnie różnych kategorii obejmowanych wspólnym mianem piękna w znaczeniu szerszym.

7. PIĘKNO JAKO TO, CO WARTOŚCIOWE ARTYSTYCZNIE

Określenia „piękny" używa się bardzo często chcąc podkreślić artystyczną wartość jakiegoś przedmiotu. Wydaje się, że takiego między innymi zabarwienia nabiera słowo „piękne" w wyrażeniu „sztuki piękne". Między innymi — gdyż, jak się wydaje, chodzi tu nie tylko o zaznaczenie, iż sztuki te prowadzić mają do wytworzenia czegoś wartościowego artystycznie, ale także i czegoś, co nacechowane być winno jakąś kategorialną jakością estetyczną. W tym sensie „sztuki piękne" dotyczyłyby więc nie tylko wytwo-

rów (i odpowiednio — czynności, jakie do ich wytworzenia doprowadzają) posiadających wartość artystyczną, ale i określoną wartość estetyczną, która na ich podłożu ma się ukonstytuować.

Pojęcie piękna artystycznego, przeciwstawione pięknu w takim czy innym znaczeniu „życiowemu", starał się sprecyzować m. in. Stanisław Ignacy Witkiewicz. „Każdy więc twór żywy — czytamy w rozprawce p. t. *Pojęcie piękna* — każdy przedmiot oddzielny lub kompleks takowych, można rozpatrywać jako coś, czego widok sprawia nam przyjemność (względnie przykrość) i jako taki podoba się nam, czyli jest dla nas piękny z pewnych powodów dających się sprowadzić do elementów czysto życiowych (użyteczności, celowości, strachu, który wzbudza, lub uspokojenia, które daje), albo też podoba się nam *niezależnie* od wszelkich tego rodzaju przyczyn, sam przez się, bez żadnych życiowych asocjacji, przez samą swoją czystą formę jako taką. Ten ostatni sposób podobania się nazywamy podobaniem się artystycznym, a rzeczy obdarzone zdolnością wywoływania w nas tego rodzaju bezprzyczynowego z punktu widzenia życia zachwytu — nazywamy artystycznie pięknymi" [18].

Czy jednak określenie zjawisk, o które Witkiewiczowi tu chodzi, mianem „piękna artystycznego" jest słuszne? Można oczywiście nie spierać się o to — sens tego pojęcia został dość dokładnie wyeksplikowany, zawsze zaś wolno drogą definicji nadawać starym terminom nowe znaczenie. Ale wątpliwości nie znikają.

Etymologicznie rzecz biorąc, terminy „artyzm", „artystyczny" pochodzą od słowa *ars* — sztuka, w sensie właściwym odnosić się więc mogą tylko i wyłącznie do dzieła sztuki. Dlatego trochę dziwne wydają się u samego Witkiewicza przykłady, którymi ilustruje piękno artystyczne, a w których powołuje się na konstrukcję kształtów i logikę budowy nie jakiegoś dzieła sztuki, lecz... nosorożca. Chciałoby się sprostować, że „piękno artystyczne" znaczy tu raczej tyle, co piękno jako to, co wartościowe e s t e t y c z n i e.

Istniały w teorii estetyki kierunki, które postulowały ograniczenie pojęcia piękna wyłącznie do zakresu sztuki. Tak między innymi rozumiał to Lalo, widząc wartość estetyczną natury jedynie w tym, że może ona zostać przedstawiona w sztuce. Podobne tendencje charakteryzują także koncepcje niektórych estetów amerykańskich, na przykład T. Munro.

W konsekwencji więc piękno ograniczyć by należało do artyzmu, a wyraz „piękno" oznaczałby to samo co „artyzm". Czy jednak takie ograniczenie jest uzasadnione? Czy istotnie termin „pięk-

[18] S. I. W i t k i e w i c z, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 177.

no" jest najlepiej wybrany dla określenia wartości artystycznej, skoro ma on uświęcone tradycją językową zabarwienie, nie ograniczające go bynajmniej do przedmiotów „artystycznych"?

Zwróćmy przede wszystkim uwagę, że w ten sposób nie moglibyśmy z sensem, a przynajmniej nieprzenośnie, określić jako piękne przedmioty natury. Nie moglibyśmy więc mówić o pięknie ludzkiego ciała i nie moglibyśmy powiedzieć, że piękny jest jakiś kwiat czy zwierzę albo taki czy inny krajobraz. Przyzwyczajenie i proste wyczucie językowe buntują się jednak przeciwko takiej ewentualności. Natura jest dla nas źródłem takiego samego co najmniej zachwytu estetycznego, jak i sztuka. Koncepcjom, upatrującym przedmiot estetyki wyłącznie w dziełach sztuki, można przeciwstawić bodajże taką samą ilość teorii, które podkreślają estetyczną wyższość natury.

Innego typu trudności pojawiają się, gdy ograniczymy się do samych wytworów sztuki. Przecież nie zawsze to, co posiada wartość artystyczną, uznajemy równocześnie za piękne, a to, co uważamy za piękne, nie zawsze jest wartościowe pod względem artystycznym.

Czy nie zachwycamy się, na przykład, prymitywnym, ludowym świątkiem? Czy wtopiony, wrośnięty niejako w swe „naturalne" otoczenie, zestrojony z krajobrazem, w którym się znajduje, nie jest on autentycznie piękny? A z drugiej strony można przecież wskazać na dzieła sztuki, których celem nie jest bynajmniej realizowanie piękna, lecz jakiejś innej wartości estetycznej, na przykład tragizmu, komizmu, albo wręcz okropności czy brzydoty. Więcej, których celem nie jest nawet kontemplacja estetyczna, postulowana zawsze w pełnym przeżywaniu piękna czy innej wartości estetycznej. Wystarczy popatrzeć na chimery katedr gotyckich czy maszkarony na krakowskich Sukiennicach, którym nikt przecież nie odmówi wartości artystycznej, a o których powiedzieć można, że są „piękne" jedynie w znaczeniu sprecyzowanym w punkcie 4.

W każdym więc razie wydaje się pewne, że trzeba odróżnić wartość artystyczną od wartości estetycznej, w szczególności od piękna.

Nie wchodząc w szczegóły można powiedzieć, że wartość artystyczna jakiegoś przedmiotu jest wynikiem tych uwarunkowań, operacji, czynności *etc.*, które pochodzą od t w ó r c y dzieła i z twórcą są bezpośrednio lub pośrednio związane. Należeć więc tu będą i sam pomysł artystyczny i sposób jego realizacji, nie bez znaczenia będzie to wszystko, co nazywa się jego „warsztatem", stylem, manierą itd. Jako najbardziej typowe wartości artystyczne

wymienić przykładowo można oryginalność, nowość, „przełomowość" dzieła, jego stylowość, doskonałość techniczną i inne.

Wartość estetyczna natomiast pojawia się jako kwalifikacja w zasadzie samodzielna w stosunku do wartości artystycznej (może bowiem wystąpić w przedmiocie, który nie posiada żadnej artystycznej wartości), chociaż tam, gdzie występuje wartość artystyczna, wartość estetyczna jest z nią z reguły zawsze najściślej związana i przez nią w jakimś, często zasadniczym stopniu, uwarunkowana. Ale nawet wtedy warunkowana jest ona także przez momenty inne, które nie mają nic wspólnego z wartością artystyczną przedmiotu, a więc na przykład przez różne otoczenia, tła, przypadkowe właściwości materiału, oświetlenie, a wreszcie przez specyficzne akty „twórcze" podmiotu percypującego, który w jakiś sposób aktualizować i konkretyzować będzie przedmiot, w którym wartość estetyczna się zrealizuje [19].

8. PIĘKNO JAKO JEDNA Z KATEGORII ESTETYCZNYCH

Dochodzimy wreszcie do pojęcia piękna, którego sens wydaje się najściślej estetyczny, a równocześnie najbardziej właściwy w ogóle. Chodzi o piękno jako jakość należącą do określonej kategorii estetycznej.

Wspomnieliśmy już, że w tym nowym i właśnie najwłaściwszym chyba znaczeniu wystąpiło ono wtedy, gdy uświadomiono sobie jakościowe różnice, zachodzące między „wartościowymi" kwalifikacjami różnych zjawisk estetycznych. E. Burke, a potem Kant zwrócili najpierw uwagę na różnicę istniejącą między pięknem a wzniosłością. I choć trzeba by chyba osobno rozpatrzyć, czy pojęcie piękna u tych autorów posiadało sens kategorialny w takim znaczeniu, jak to próbujemy precyzować obecnie (tzn., czy nie mieszał się on u nich z jakimś znaczeniem wyodrębnionym w poprzednich naszych rozważaniach), to niewątpliwie im właśnie przypadł w udziale moment istotnego rozgraniczenia znaczeń uwikłanych w tym pojęciu.

Piękno, pojęte jako jedna z kategorii estetycznych, staje się więc jakością przysługującą tylko pewnej, wybranej i mniej więcej

[19] Bodaj najbardziej istotne rozróżnienie między wartością artystyczną a estetyczną przeprowadził R. I n g a r d e n; na wynikach jego analiz opieram się też w dużej mierze w toku artykułu. Zob. *O budowie obrazu*, § 12, w *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 104 — 111 oraz *O poznawaniu dzieła literackiego*, § 24, j. w. t. I, 1957 s. 112 — 114.

odgraniczonej od innych grupie przedmiotów. „Mniej więcej", albowiem aparat, jakim posługuje się estetyka, nie jest tak precyzyjny, byśmy umieli w każdym wypadku stwierdzić bez wątpliwości, że to jest piękne, a tamto już piękne nie jest. Trudność ta nie pochodzi bynajmniej z jakiegoś koniecznego „subiektywizmu" wszelkiej oceny estetycznej — jak to zapewne wydaje się wielu — lecz wynika po prostu z samej specyfiki tak przedmiotu, jak i metod badawczych, które dla tej nauki są właściwe. A nie zapominajmy o słowach Arystotelesa, że „jest... cechą człowieka wykształconego żądać w każdej dziedzinie ścisłości w tej mierze, w jakiej na to pozwala natura przedmiotu". [20]

Scharakteryzowanie piękna „kategorialnego" i odgraniczenie go od innych kategorii estetycznych nie jest bynajmniej przedsięwzięciem łatwym. Mimo wielowiekowych wysiłków w tym kierunku, nie zdołano właściwie podać kryterium, które wyznaczyłoby tę wartość w sposób intersubiektywnie zadowalający. A jest swoistym paradoksem tej sprawy, że chcąc scharakteryzować piękno, trzeba, chociażby dla przykładu, wybrać jakieś uznane za piękne przedmioty, jeśli zaś chce się z kolei tego dokonać, trzeba przynajmniej w przybliżeniu wiedzieć, na czym piękno polega i według jakiego kryterium dokonać wyboru... Wpędzeni w błędne koło, szukamy jakiegoś wyjścia; jako jedyne chyba rozwiązanie staje przed nami intuicja, lub jakieś spontaniczne przeżycie piękna, w którym się ono narzuca nam niekiedy i zmusza do wydania kategorycznego sądu o sobie. Wówczas to właśnie wydajemy sąd *sensu stricto* e s t e t y c z n y, typu: „to jest piękne" [21]. Ale jeśli nawet zgodzimy się uznać w ten właśnie sposób przeżyte przedmioty za piękne, trudności bynajmniej nie odpadną: pokonaliśmy, a raczej o m i n ę l i ś m y trudności wstępne. Bo jakie momenty wspólne cechują — dla przykładu — i *Pieśni* K. I. Gałczyńskiego i *Wariacje na tematy Paganiniego* Brahmsa i wreszcie „Portret Pani Z." Picassa? Zgódźmy się, że wymienione tu przedmioty uznać możemy za piękne. Ale jak sprecyzować bliżej, na czym ich piękno polega?

Chociaż odpowiedź na to pytanie wykracza poza ramy obecnego artykułu, jawi się jednak pokusa, by podzielić się kilkoma myślami na ten temat. Nie wyczerpują one, rzecz jasna, istoty piękna

[20] A r y s t o t e l e s, *Etyka nikomachejska*, ks. I, r. 3, 1094 b 22 — 25. Cyt. wg tłumaczenia D. Gromskiej, Warszawa 1956, s. 6.

[21] Na temat sądu estetycznego w znaczeniu ścisłym i jego różnicy względem innych sądów występujących w estetyce, zob. W. T a t a r k i e w i c z, *Arystoteles o postrzeżeniu estetycznym* (Referat na Sympozjonie Estetycznym w Wenecji 19. IX. 1958), w „Studia filozoficzne", 2 (11), 1959, s. 164 — 165.

w tym ścisłym znaczeniu. Być może okaże się, że stanowią próbę równie nieudaną, jak wiele poprzednich i że w ogóle do tej istoty nie dochodzą. Wreszcie nie przedstawiają one czegoś nowego, lecz powtarzają, w trochę nowym układzie, myśli wypowiadane już niejednokrotnie.

Wydaje się więc, że wśród jakości, które determinują wartość estetyczną jakiegoś przedmiotu, wyodrębnić trzeba jakieś stałe i zmienne [22]. Drugie z nich zmieniają się w zależności od rodzaju przedmiotu, gatunku sztuki, do której należy, jego bliższych i dalszych uwarunkowań *etc.* W estetyce europejskiej bodaj pierwszy zwrócił na nie uwagę Witelo [23]. Jakości stałe stanowią natomiast pewne ramy, w których zmienne muszą się jakoś pomieścić i „zgodzić" z nimi, by przedmiot posiadł taką a nie inną estetyczną kwalifikację. Są niejako „formą", w której tamte „stoją" i którą zostają objęte.

Otóż taką stałą, która narzuca się chyba w każdym przedmiocie pięknym, to znamię k o n i e c z n o ś c i. Polega ono na tym, że poszczególne elementy, układy i jakości tego przedmiotu nie mogą „być inaczej", że najmniejsza zmiana, która by się wśród nich dokonała, doprowadziłaby do zmiany lub utraty tej wartości, która aktualnie przedmiotowi przysługuje. Mamy tu więc do czynienia ze swoistym wewnętrznym n a p i ę c i e m przedmiotu pięknego, napięciem tak skrajnie granicznym, że wyższy jego stopień jest już nie do pomyślenia, jakiś „niższy" zaś, czy po prostu inny, doprowadziłby do kategorialnej zmiany estetycznej wartości (jakości) owego przedmiotu. „To powinno być takie, jak jest (przede wszystkim), i naprawdę jest takie" i „...w widoku fali moment, kiedy ma runąć jest najwyższym skoncentrowaniem piękna" — odkryła Simone Weil. Owo „napięcie" i „konieczność" narzucają się nam przy obcowaniu z przedmiotem pięknym: wiemy, jesteśmy przekonani, że nic w nim nie można zmienić, że „musi" być taki, jaki właśnie jest. Przeżywamy poczucie konieczności, chociaż nie zawsze zdajemy sobie w pełni sprawę z tego, na czym ona polega.

To z kolei prowadzi do jeszcze jednego rysu, charakterystycznego, jak się zdaje, dla przedmiotów pięknych „kategorialnie". To nieskończoność możliwości percepcyjnych, jaka się jawi przy obcowaniu z nimi. Kontemplując piękno jakiegoś dzieła jesteśmy przecież stale świadomi tego, że nie „doczytaliśmy" go do końca i że

[22] Pojęcie jakości estetycznie wartościowej, które mam tu na myśli, wprowadził R. I n g a r d e n, we wspomnianej już rozprawie *O budowie obrazu.* Zob. także cyt. powyżej *La valeur esthétique...*

[23] Zob. W i t e l o, *Perspectiva*, wydana we fragmentach w: C l. B e a u m k e r, *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, B. III, H. 2, Münster 1908, s. 172—177.

musielibyśmy ciągle wracać do niego, by odkryć całą jego pełnię. Poczucie to jawi się może najsilniej w wypadku przeżywania przedmiotów czasowo rozciągłych; czasem dochodzi do tego jeszcze przejmujący żal, że to, z czym obcujemy obecnie jest już niepowtarzalne — jak na przykład w wypadku słuchania pięknego i zarazem doskonale wykonanego utworu muzycznego. Ale i w wypadku dzieł plastycznych uczucia tego rodzaju nie są bynamniej obce. Wiemy. że — jeśli będziemy tylko mogli — będziemy wracali do takiego czy innego obrazu — i wiemy, że odejdziemy od niego zawsze jacyś „nienasyceni". I — rzecz charakterystyczna — boimy się, by przypadkiem się nie „nasycić" właśnie: przewidujemy słusznie, że wartość dzieła zubożałaby nam o wartość t a j e m n i c y. To ostatnie pojęcie nie jest zapewne „rasowo" estetyczne. Ale trudno innym słowem oddać to, do czego zawsze dochodzimy w końcu obcując z przedmiotem pięknym. Zniewalający blask konieczności i wewnętrznego napięcia, poczucia, że musi być tak a tak, z drugiej zaś strony świadomość tajemnicy — oto, co wydaje się — na pewno między innymi tylko — charakterystyczne dla zjawiska kategorialnego piękna.

Dodać trzeba, że wspomniane tu cechy, jak zresztą i samo piękno w znaczeniu „kategorialnym" nie ograniczają się bynajmniej do dzieł sztuki. Przeżycie, wyznaczone naszkicowanymi tu momentami, wystąpić może w takim samym a może i wyższym stopniu, także w zetknięciu z naturą.

Po tych dygresyjnych w gruncie rzeczy uwagach o „istocie" piękna kategorialnego wróćmy raz jeszcze do sprawy samych kategorii estetycznych. Powiedzieliśmy już, że oznaczają one jakości kwalifikujące odpowiednie przedmioty. Można by zapytać teraz, czy między kategoriami estetycznymi istnieje jakaś hierarchia i jakie miejsce zajmuje w niej piękno, czy też są one całkowicie ze sobą nieporównywalne oraz czy jeden i ten sam przedmiot może podpadać nie pod jedną, ale pod kilka z nich.

Wydaje się, że wspomniany ostatnio wypadek zachodzi bardzo często. Zdarza się przecież, że jeden i ten sam przedmiot jest zarazem tragiczny i wzniosły, inny zaś subtelny i pełen wdzięku. Wydaje się, że ustalić by tu można następujące prawidłowości: 1. niektóre jakości estetyczne pociągają wręcz za sobą inne, są z nimi niejako funkcjonalnie związane; 2. są jakości, które dopuszczają się nawzajem, ale nie muszą ze sobą współistnieć; 3. są wreszcie i takie, które nawzajem się wykluczają.

Ustalenie konkretnych wypadków jest tu, jak się zdaje, jeszcze przedwczesne. Trudno też obecnie określić, czy poszczególne jakości estetyczne dadzą się stopniować, czy też stanowią niepo-

równywalne ze sobą wartości. Problemy te domagałyby się osobnych badań, nie należących już jednak do tematu niniejszego szkicu.

*

Należy już do tradycji, że w ostatnich słowach artykułów i rozpraw poświęconych odróżnianiu znaczeń wieloznacznych wyrażeń, wysuwa się pewne postulaty, które odtąd obowiązywać by miały w dotyczącej owych wyrażeń praktyce językowej. I chociaż postulaty takie nie przekraczają z reguły sfery „pobożnych życzeń", spróbujmy na zakończenie sprecyzować właśnie tego rodzaju uwagi, które pojawiają się w wyniku przeprowadzonych powyżej analiz.

Wydaje się więc, że najwłaściwsze i najpełniejsze znaczenie znajduje wyraz „piękno" oznaczając jedną z kategorii estetycznych (punkt 8). To właśnie znaczenie jest równocześnie podstawą i „wzorcem" dla urabiania innych pojęć piękna, z których prawie każde odwołuje się do momentów, wyszczególnionych drogą takiej czy innej analizy piękna jako ściśle określonej wartości estetycznej.

Najdalsze wobec istotnej treści tego właśnie znaczenia wydaje się rozumienie piękna jako wartości utylitarnej (punkt 4). Jest jakąś szczególną złośliwością języka, że wartość tego rodzaju oznaczana bywa mianem piękna. Kontrast występujący między nią a pięknem w znaczeniu właściwym zarysowuje się szczególnie jaskrawo, gdy zwrócimy uwagę na cechę bezinteresowności, związanej tak zasadniczo z wszelkim przeżyciem estetycznym.

Do wielu nieporozumień prowadzi traktowanie piękna jako wartości etycznej (punkt 3). Piękno i dobro nie utożsamiają się z sobą; pomieszanie ich wynikło na skutek tego, że w niektórych przedmiotach (w szerokim znaczeniu tego słowa) wartości te występują równocześnie, wspólnie, „nakładają się", a być może — nawet warunkują nawzajem. Żaden z tych warunków nie oznacza jednak ich strukturalnego utożsamienia. Stąd dla określenia wartości moralnych winno być zarezerwowane słowo „dobro", przy czym „piękno" mogłoby być użyte tylko wtedy, jeśli istotnie wykazałoby się, że w danym przedmiocie (zjawisku, procesie *etc.*) d o b r y m zachodzą również warunki i momenty, doprowadzające do ukonstytuowania się piękna.

Wbrew pozorom, zasadnicza różnica zachodzi też między wartością estetyczną a artystyczną (punkt 7). Wypadałoby zaproponować używanie w drugim z tych wypadków po prostu słowa „artyzm".

Stosunkowo długie wyrażenie: „to, co posiada wartość estetyczną" winno być właściwie używane zamiast słowa „piękno" w znaczeniu szerszym (punkt 5). Ponieważ jednak postulat ten,

stawiany nie od dziś przez wielu estetów, na pewno nie będzie łatwy do spełnienia, wypadałoby przynajmniej życzyć każdorazowego zdeterminowania, o jakie znaczenie „piękna" chodzi. To samo odnosi się także do piękna pojętego jako wartość estetycznie pozytywna (punkt 6).

Pozostają wreszcie „piękno" jako *transcendentale* (punkt 1) i jako tak zwana „wartość najwyższa" (punkt 2). Rugowanie ich z języka lub zastępowanie innymi terminami byłoby oczywiście nonsensem. Ale dążyć trzeba do tego, by znowu konsekwentnie precyzować, w jakim znaczeniu wyrazów tych się używa.

Władysław Stróżewski

JAN POPIEL T. J.

ŻYCIE KOŚCIOŁA W SZTUCE

Charakterystyczną cechą Kościoła katolickiego jest jego żywotność, czyli zmienność przy równoczesnej stałości[1]. Kościół nie tylko ustawicznie dostosowuje sią do ciągle zmiennego ludzkiego środowiska, w którym działa, lecz również wewnętrznie się rozwija. Podobny jest „człowiekowi gospodarzowi, który wyjmuje ze skarbu swego stare i nowe rzeczy" (Mat. 13, 52). Czerpie z tego samego wiecznie depozytu Objawienia, lecz zależnie od czasu i potrzeb raz ta, raz znowu inna prawda wysuwa się na plan pierwszy, wyciska swoje specyficzne piętno na danym okresie życia Kościoła. Zjawisko to znajduje swój wyraz również w sztuce kościelnej. Chcąc w pełni zrozumieć jej znaczenie musimy umieć powiązać jej zjawiska z wewnętrznym życiem Kościoła.

Artykuł ten stawia sobie za zadanie znalezienie powiązań pewnych zjawisk współczesnej sztuki kościelnej z wewnętrznym jego życiem. Jeśli prawie w całości będzie się zajmował sprawami okresów minionych, to dlatego, by ukazać zjawiska współczesne jako ostatni (chwilowo) człon pewnego procesu rozwojowego, a zarazem znaleźć analogiczne sytuacje w okresach poprzednich.

Chrześcijaństwo powstało w specyficznym, z punktu widzenia artystycznego, środowisku. Spirytualizm religii żydowskiej, wyrażający się w zakazie Boga: „Nie uczynisz sobie obrazu rytego, ani żadnej podobizny tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach i pod ziemią. Nie będziesz się im kłaniał ani służył" (*Księga Wyjścia* 20, 4) — uniemożliwiał rozwój sztuki przedstawiającej. Powstanie więc przedstawiającej sztuki chrześcijańskiej na terenie Palestyny nie tylko było niemożliwe, lecz myśl taka w ogóle nie mogła zrodzić się w umysłach chrześcijan pochodzenia żydowskiego. Tendencje wrogie sztuce przedstawiającej, opierające się na zakazie Starego Testamentu, zjawiały się u niektórych pisarzy kościelnych pierwszych

---

1) Odczyt z cyklu „Kościół a problemy XX w." wygłoszony w warszawskim Klubie Inteligencji Katolickiej.

wieków lecz były raczej sporadyczne. Do głosu doszły tylko w okresie ikonoklazmu, gdy na tronie cesarskim w Konstantynopolu zasiadła dynastia wywodząca się z Izaurii w Azji Mniejszej, gdzie szerzyła się silnie judaizująca sekta Paulicjan.

Sytuacja zmienia się w środowisku grecko-rzymskim. Powstają katakumby, cmentarzyska o charakterze wyznaniowym, potem pierwsze kościoły. Gołe szare ściany działały rażąco. Ówcześni ludzie byli przyzwyczajeni do dekoracji domów i grobowców. Na początku używa się znanych motywów zdobienia. W katakumbach pojawiają się nie tylko amorki i geniusze, lecz nawet postacie mitologiczne, które się czasem „chrzci" nadając im inne chrześcijańskie znaczenie. Tak Orfeusz staje się symbolem Chrystusa. Kościoły, jak to wiemy z dokumentów i nielicznych pozostałości, dekorowano scenami bukolicznymi, myśliwskimi, nie mówiąc już o licznych motywach roślinno-zwierzęcych. Cel tych ozdób był więc pierwotnie wybitnie estetyczny.

Powstaje jednak bardzo szybko świat swoiście chrześcijańskiej symboliki, mówiący dla wtajemniczonych o sprawach wiary, niełatwy w pewnych szczegółach do odcyfrowania. Zjawiają się sceny z historii biblijnej. Można zarazem obserwować wpływ chrześcijańskiego spirytualizmu na formę. Realizm sztuki późnoantycznej zaczyna się przekształcać w sztukę nową, w której materia traci swój ciężar, świat swoją rzeczywistość, a to co widzialne staje się symbolem tego co niewidzialne. Sztuka zaczyna mówić swoistym językiem o rzeczywistości nie z tego świata. Widzimy tu odbicie procesów dokonujących się w ówczesnym życiu Kościoła, który czerpiąc obficie ze świata kultury grecko-rzymskiej gwałtownie się zarazem od niego odrywa.

Bazylika, pierwsza forma chrześcijańskiego kościoła, nawiązuje również do starożytnego budownictwa, lecz w każdym razie nie do pogańskiej świątyni. W przeciwieństwie do niej forma zewnętrzna jest nie wspaniała, lecz surowa i prosta. „Wszelka chwała jej, córy królewskiej, od wewnątrz" (*Ps.* 44, 14). Przestrzeń wewnętrzna jest jednolita o miernym rozczłonkowaniu. Zarazem w podziale kościoła na presbiterium, nawę i przedsionek występuje podział Kościoła na kapłanów, wiernych i katechumenów. Punktami centralnymi są ołtarz, miejsce ofiary Chrystusa, głowy Mistycznego Ciała, oraz katedra (tron) biskupa, który jest widzialnym elementem łączącym w jedno wiernych. Mamy tu więc obraz tego, co wtedy było w życiu wewnętrznym Kościoła tak żywe, obraz nauki o mistycznym ciele Chrystusa. Wierni tworzą jeden żywy, nadprzyrodzony organizm. W kościele, w czasie nabożeństwa są tą jednością.

Styl bizantyński powstał już w środowisku wyraźnie chrześcijańskim. Problematyka teologiczna zajmuje się w tym okresie przede wszystkim zagadnieniami związanymi z naturą Boga, Trójcy Św., Chrystusa i z bożym macierzyństwem Maryi. Poruszamy się więc na samych szczytach teologicznej myśli. Filozofia chrześcijańska tego okresu znajduje się pod silnym wpływem neoplatonizmu. Bóg jest całkiem inny od świata. Łatwiej powiedzieć o nim, czym nie jest, niż czym jest. Stoi wysoko ponad stworzeniem, jest całkiem od niego odmienny. W myśli teologiczno-filozoficznej dominuje więc moment trascendencji Boga, jego duchowej ponadświatowości.

Prądy te znajdują swój odpowiednik w sztuce. W architekturze kościelnej zjawia się kopuła. Ograniczona pierwotnie przestrzeń otwiera się jakby ku górze. O kopule św. Zofii w Konstantynopolu pisze wówczas Prokop z Cezarei: „Zdaje się, że nie stoi na pewnej podbudowie, lecz że na złotym łańcuchu zwisa z nieba i przykrywa przestrzeń" (cytuję za: Molé, *Historia sztuki chrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej,* s. 170). Mozaikowa dekoracja kopuły lub kopuł, jak np. w kościele Św. Marka w Wenecji, na złotym przeważnie tle, potęguje jeszcze to wrażenie. Kościół z miejsca wspólnego zgromadzenia i ofiary zmienia się w dom czy może nawet pałac Boży, wspaniały w swojej świętości.

W malarstwie proces spirytualizacji dochodzi do swego kresu. Miejsce „ziemi i tego, co ją napełnia" zastępuje bardzo często jednolite złote tło, symbol nadprzyrodzonej rzeczywistości. Jeśli w scenach historycznych mówi się o świecie, to zaznacza się tylko przy pomocy mocno wystylizowanych przedmiotów otoczenie, gdyż nie jest ono ważne samo dla siebie. Postacie tracą grunt pod nogami, objętość i ciężar. Chrystus to pełen majestatu *pantokrator,* a Maryja — przede wszystkim Matka Boga. Natura ludzka nie dochodzi prawie do głosu. Chyba w żadnym okresie rozwoju Kościoła sztuka nie przedstawiała w sposób tak doskonały tego, co boskie, otwierając przed oczyma wiernych świętość i wspaniałość nadprzyrodzonego świata, zmuszając do skupienia i adoracji.

Sztuka romańska jest odbiciem nowych przemian wewnętrznego życia Kościoła. Kościół w tym okresie staje się Kościołem rzymskim, zachodnim. Po okresie wędrówki ludów zaczyna się odbudowa, a raczej ponowna budowa organizacji kościelnej, prowadząca do teokratyzmu średniowiecza. Moment hierarchii, podporządkowania organicznego poszczególnych grup czy warstw społecznych występuje tu bardzo silnie. Powstająca na nowo filozofia i teologia pozostają pierwotnie pod silnym wpływem neoplatonizmu, lecz obok niego dochodzą do głosu również inne kierunki,

które powoli biorą górę. Wpływy augustyńsko-platońskie, podkreślające supremację Boga i świata nadprzyrodzonego, dominują. Jednak już w dziełach św. Bernarda zjawiają się myśli nowe. Stosunek do Chrystusa i Maryi staje się serdecznie ludzki. Zjawia się „dobrotliwość i ludzkość Zbawiciela naszego Boga" (*Tyt.* 3, 4), *humanitas.* U nominalistów byt jednostkowy wysuwać się zaczyna na plan pierwszy, u Abelarda natomiast znajduje się jakby w stanie równowagi w stosunku do bytu ogólnego. Bardzo więc już wcześnie zaczyna się prąd — głęboko jeszcze chrześcijańskiego — humanizmu.

Obrazu tych przemian dopatrywać się można w stylu romańskm. W architekturze zjawia się bogatsze rozczłonkowanie zewnętrznej bryły kościoła, która panuje nad otoczeniem, lecz wszystkie człony podporządkowują się posłusznie głównej zasadzie kompozycyjnej. Rzeźba prawie że niewolniczo stosuje się do architektury. Postacie wydłużają się lub skracają zależnie od zajmowanego miejsca. W kapitelu przedstawiającym nieraz sceny biblijne zmniejsza się nawet ilość osób w zależności od wielkości głowicy, tak że historyczna wierność ustępuje tu wymogom sztuki.

Sztuka ta jest nadal wspaniała, dworska, lecz na nowy, zachodni sposób. Panem nie jest tu już cesarz wschodni, lecz król lub książę. Element ludzki dochodzi w rzeźbie nieraz do głosu, i to w sposób bardzo realistyczny (czasem nawet figlarny), lecz nad wejściem do kościoła zjawia się Sędzia żywych i umarłych, sprawujący swój urząd i przypominający wiernym królowanie Boże. W sztuce tej Bóg nie jest gdzieś wysoko ponad ziemią, jest blisko, żywo ingeruje w życie ludzkie, rządzi. „Pańska jest ziemia i napełnienie jej, okrąg ziemi i wszyscy, którzy mieszkają na nim" (*Ps.* 23, 1). Transcendencja Boga występuje tu jeszcze silnie, lecz jako Króla Stworzenia, a nie istoty całkiem od świata odmiennej.

W okresie gotyku chrześcijańskie średniowiecze dochodzi do swego rozkwitu i przekwitu zarazem. Powstają wtedy wielkie summy teologiczne, obejmujące całość wiedzy o Bogu i świecie. Arystotelizm ze swoim realizmem wprowadza zrównoważenie elementów duchowych i materialnych, boskich i ludzkich. Oczywiście w chrześcijańskim wydaniu. Bóg stoi w centrum wszystkiego. Teologia i filozofia stają się wspaniałą logiczną konstrukcją. To czas największej zewnętrznej potęgi Kościoła i zarazem głębokiego wewnętrznego jego życia. Lecz okres równowagi jest stosunkowo krótki. W teologii i w filozofii zjawia się przesubtelnienie spekulacji, a potem odwrót od myśli logicznej a zwrot ku mistyce. Równocześnie zaczyna słabnąć zewnętrzna potęga Kościoła.

Architektura gotycka to z jednej strony logika konstrukcji, podporządkowująca jednej zasadzie niezmiernie skomplikowaną już całość, a z drugiej potężny nastrój stworzony przez silną grę światłocienia i barw tak zewnętrznej jak i wewnętrznej strony budowli. Przełamuje się powtórnie, lecz w inny sposób niż w stylu bizantyńskim ograniczające przestrzeń i czasem nawet nieco przytłaczające romańskie sklepienie. Przełamanie to następuje od dołu. Wzrok biegnie po filarach i służkach do góry. Tu nie zjawia się nagle przestrzeń jakby nie z tego świata, lecz człowiek znosi granice, by dostać się do Boga. Tendencja wytracania niepotrzebnej masy i potęgujący się wertykalizm dochodzą aż do konfliktu z logiką konstrukcyjną (tragedia niedokończonej katedry w Beauvais). To jakby obraz przejścia od teologii do mistyki. W skomplikowanej zaś ornamentacji gotyckiego baroku można doszukać się pokrewieństwa z przesubtelnioną filozofią i teologią.

W okresie panowania gotyku dochodzi zwłaszcza w sztuce Giotta i Fra Angelica oraz im pokrewnych artystów do tego, co można by nazwać odbiciem tajemnicy Wcielenia w sztuce. Zjawisko to występuje zresztą i na północy, choć w innym klimacie artystycznym. Okres gotyku to czas panowania Boga-Człowieka tak w teologii, jak również w pobożności chrześcijańskiej. Obok niego staje Maryja, Matka Boga, lecz zarazem kobieta. Tak jak w tajemnicy Wcielenia natura ludzka zjednoczyła się harmonijnie z boską w osobie Odwiecznego Słowa, tak tu chrześcijanie rozumieją i odczuwają w pełni to, co boskie i co ludzkie zarazem w tajemnicach naszej wiary. W obrazach niknie jednolite złote tło, choć nie rozwija się jeszcze w pełni zbliżający się do realizmu krajobraz. Postacie posiadają swój ludzki ciężar, objętość, stoją na ziemi i chodzą po niej, lecz razem z ludzkim kształtem i przejawem ludzkich uczuć w ruchach i wyrazie twarzy zjawia się coś, co mówi, że w świecie ludzkim tkwią inne, głębsze, ważniejsze pierwiastki. Widzi się zagłębienie w tym innym świecie żyjących w obrazach postaci, które należą w sposób jakiś całkiem naturalny i prosty do dwu światów. Jeśli sztuka bizantyńska w sposób najdoskonalszy przedstawiła transcendencję Boga, to w okresie gotyku i włoskiego *trecenta*, osiągnięto coś może jeszcze trudniejszego, mianowicie zbliżono do człowieka Boga i świat nadprzyrodzony, obleczony w pełni w ludzkie kształty i uczucia.

Po punkcie kulminacyjnym, który przypada na czasy gotyku, życie wewnętrzne Kościoła zaczyna słabnąć. Jednolity chrześcijański świat średniowiecza rozpada się. Powstają dwa nurty kultury: religijny i laicki. Uwaga dużej części społeczeństwa przesuwa się z Boga na człowieka, w miejsce teocentryzmu średniowiecza wchodzi antropocentryzm epoki odrodzenia.

W tym czasie dokonuje się w dziedzinie sztuki przełom. Sztuka odrodzenia nie jest tylko zjawieniem się nowego stylu, nowych zagadnień artystycznych, to sztuka wychodząca z nowych założeń. W okresach uprzednich starano się przede wszystkim o jak najlepsze wykonanie jakiegoś dzieła, które miało czemuś służyć; gdy chodzi o sztukę kościelną — przedstawiać Boga, świętych, prowadzić do Stwórcy, pomagać skupieniu. Obecnie zaczyna pasjonować artystę sama sztuka. Rozwiązanie problemu perspektywy, kompozycji, indywidualna twórcza wypowiedź wysuwają się na plan pierwszy. Sztuka, której życie było dotychczas ściśle związane z życiem Kościoła, zaczyna rozwijać się całkowicie niezależnie. W okresie odrodzenia spotykamy się z paradoksem, a mianowicie ze sztuką o tematyce w przeważającej części religijnej, lecz właściwie świeckiej, gdy chodzi o jej ducha. W wielu dziełach sztuki z chrześcijaństwa znikła boskość, a pozostało tylko szlachetne człowieczeństwo. Okres równowagi *trecenta* trwał bardzo krótko.

Rozłam w dziedzinie sztuki był w czasach odrodzenia może głębszy niż w innych dziedzinach. Nie można mówić tutaj o dwu prądach sztuki, świeckim i kościelnym, lecz raczej o jednej sztuce, z ducha swego ludzkiej i świeckiej, która będzie starała się, nieraz nawet bardzo szczerze, służyć Kościołowi. Oczywiście takie postawienie sprawy mocno upraszcza tak skomplikowane zjawisko, jakim był okres renesansu.

W czasach baroku, po soborze trydenckim, następuje odrodzenie katolicyzmu. Ten nowy zryw możemy obserwować we wszystkich dziedzinach. Następuje odrodzenie myśli teologicznej i filozoficznej, wzmocnienie organizacji kościelnej, działalności apostolskiej, życia wewnętrznego. Kościół w krajach, które oparły się reformacji, staje się znowu silny, potężny nie tylko zewnętrznie, lecz przede wszystkim wewnętrznie.

Powstaje w tym czasie nowy styl, który jeszcze rodzi się w ścisłej łączności z Kościołem. Kopuła kościoła św. Piotra jest pierwszą zapowiedzią baroku, a kościół *del Gesù* pierwszym wybitnym jego dziełem. Sztuka kościelna jest w tym okresie pełna rozmachu, inwencji, wspaniałości, narzuca się, imponuje. Jest to na pewno sztuka w wielkim stylu. Gdy patrzymy jednak na barok z punktu widzenia religijnego, uderza to, co przynajmniej współcześnie określilibyśmy jako pewną nieszczerość. W architekturze zjawia się znowu kopuła, następuje trzecia próba przełamania przestrzeni ku górze, wyraz na pewno głębokiego życia religijnego tych czasów, lecz nie odgrywa ona tej samej roli co w stylu bi-

zantyńskim, jest w stosunku do całości zbyt wąska, to przełamanie następuje tylko w jednym punkcie. Dążenia kopuły potęgować ma iluzjonistyczna dekoracja, zjawiająca się też na sklepieniu. Lecz w tym kryje się właśnie pewien fałsz. Na miejsce prawdziwego przełamania przestrzeni, z którym mamy do czynienia w stylu gotyckim i bizantyńskim, następuje przełamanie na niby.

Podobne zjawisko występuje w malarstwie religijnym. Jest ono pełne rozmachu, dynamizmu, wyrazu, lecz zarazem zbyt gwałtowne, często „przegadane". Odnosi się często wrażenie religijnej propagandy bez autentycznego, głębokiego religijnego przeżycia. Artysta robi, co może, by wywołać odpowiednie wrażenie, lecz czyni to jakby ze zbyt wielką dozą dobrej woli. Trudno powiedzieć, by sztuka ta była odbiciem tego, co mieści się w pismach Św. Teresy, Jana od Krzyża, czy Franciszka Salezego.

Oczywiście istnieją wyjątki: El Greco, Rembrandt. Lecz mamy tutaj do czynienia ze światem bardzo indywidualnie pojętych przeżyć religijnych, a nie z wyrazem wewnętrznego życia powszechnego Kościoła.

Obserwujemy więc w tym okresie rozdźwięk między życiem Kościoła i sztuką. Można oczywiście powiedzieć, że występujące w sztuce baroku cechy zjawiały się również i w formach pobożności tego okresu, w teatralności nabożeństw, w dążności do masowości katolicyzmu, lecz były to bezwzględnie zjawiska uboczne, które, przyznać jednak trzeba, potęgowały się w miarę ponownego obniżania się życia Kościoła w w. XVIII. Zresztą barok łączy się tu z przesadną tendencją do dekoratywności w okresie rokoka. Fasada, za którą niewiele się już kryje.

Wydaje się więc, że sztuka, która od czasów odrodzenia związała się bardzo ściśle z człowiekiem, z tym, co go otacza, stała się prawie niezdolna do wyrażenia nadprzyrodzoności. Jeśli człowiek przedstawia Boga, to czyni to na obraz i podobieństwo swoje, a przy tym artystę ciągle bardziej interesuje sam obraz, jego strona formalna, niż to, co ma wyrażać.

Druga połowa XVIII w. i pierwsze trzy ćwierci XIX to znowu okres osłabienia życia Kościoła. W początkach XVIII w. stanowisko Kościoła w krajach katolickich, oparte na silnych podstawach materialnych, wydaje się nienaruszone. Maleje jednak powaga papiestwa, słabnie wewnątrz Kościoła ruch umysłowy, obniża się poziom życia wewnętrznego. Rewolucja francuska, józefinizm i febronianizm zadają życiu kościelnemu poważne ciosy. W początkach XIX w. Chateaubriand, De Maistre, filozoficzno-teologiczna szkoła tradycjonalistów szukają oparcia i natchnienia w tym co minęło, starają się czerpać z dawnych zasobów.

Barok był ostatnim naprawdę wielkim stylem. W okresie późniejszym, tj. od połowy XVIII w. mniej więcej do końca w. XIX, gdy chodzi o architekturę (w malarstwie i rzeźbie sprawy te wyglądają trochę inaczej), trwa okres tzw. stylów historycznych. Klasycyzm, który tę serię zaczyna, jest w porównaniu do wzorów prądem oryginalnym, lecz neogotyk, neoromanizm, neoklasycyzm XIX w. niewolniczo naśladują dawne wzory. Po okresie klasycyzmu, w którym powstawała może dobra nawet architektura kościelna, lecz pozbawiona wewnętrznego wyrazu, zjawiają się kościoły romańskie, gotyckie, bazyliki, które są lichym naśladownictwem stylów minionych. Kościół żyje wspomnieniami minionej świetności.

W dziedzinie malarstwa religijnego w tym czasie zostają podjęte pewne próby. Szkoła nazareńczyków czy prerafaelici próbują rozwinąć sztukę religijną nawiązując do dawnych mistrzów. Powstają dzieła często poprawne, lecz pozbawione głębszego wyrazu. Sztuka religijna tego okresu jest bardzo literacka, opowiadająca o zdarzeniach i przeżyciach przedstawianych postaci, co zresztą występuje również i w „oficjalnej", akademickiej sztuce owych czasów.

Okres ten można chyba krótko skwitować powiedzeniem: nic nowego. Tak się to przynajmniej z perspektywy współczesności wydaje.

Początkiem ponownego odrodzenia życia wewnętrznego Kościoła jest pontyfikat Leona XIII. Kościół przeżył silny wstrząs tracąc władzę doczesną. Teraz ponownie się budzi. Wznawia się rozwój myśli filozoficznej i teologicznej, powstaje neotomizm. Zarazem encyklika *Rerum Novarum* wprowadza bardzo silną orientację społeczną. Synteza współczesności lub okresów bliskich jest zawsze sprawą bardzo trudną. Zagadnienia, które wysuwają się jednak ostatnio na plan pierwszy, to chyba z jednej strony utrzymanie spirytualizmu wobec rozwijającego się ogromnie silnie teoretycznego i praktycznego materializmu, a z drugiej położenia nacisku na społeczny charakter katolicyzmu. Rozwija się nauka o Kościele jako o mistycznym ciele Chrystusa. Zwraca się uwagę na rolę wiernych w Kościele, na ich współodpowiedzialność za jego losy. Powstaje teologia laikatu. Wyrazem tego są również zmiany w typie pobożności chrześcijańskiej, która staje się bardziej społeczną. Liturgia to wspólne przeżycie Boga, zwłaszcza w najświętszej Ofierze, która jest wspólnym aktem czci w łączności z Chrystusem. W modlitwie, ofierze cementuje się jedność wiernych w wielką Bożą rodzinę,

którą łączy sobą Pan Jezus przyjmowany w Komunii św. Bardzo silny nacisk kładzie się również na autentyczność, szczerość katolicyzmu — to już prąd czasów ostatnich — zwalczając powierzchowność, formalizm, zakłamanie, żądając całkowitego zaangażowania się w życie oparte na wierze.

Współczesna forma architektoniczna kościoła powstaje nieco później, wiąże się ona ściśle z zastosowaniem w architekturze betonu, dającego nowe możliwości kształtowania przestrzeni. Pierwszymi wybitnymi dziełami nowego stylu to Nôtre Dame w Raincy (1922), oraz Sainte Thérèse w Montmagny (1925) Pirreta, oraz Kościół św. Antoniego w Bazylei (1927) Mosera. W tym nowym, nie nazwanym jeszcze stylu można wyróżnić dwa kierunki. Pierwszy operuje wielkimi bryłami i płaszczyznami, stara się o stworzenie możliwie prostej i syntetycznej formy. Kompozycja jest zasadniczo symetryczna. Całość czasami robi dość ciężkie wrażenie. Czuć jeszcze silny związek z tradycyjną sylwetką kościoła w ukształtowaniu bryły. Kierunek ten dominuje w okresie międzywojennym, zwłaszcza na terenie Niemiec. Drugi, wiązący się dość ściśle z zastosowaniem nowych sposobów przykrywania budowli, (łupiny) stosuje w celu urozmaicenia bryły asymetrię, rozbija ją, jest często, używając terminologii Wölfflina, atektoniczny, tj. nie operujący w kompozycji zasadniczo dwoma przecinającymi się pod kątem prostym osiami. Ten kierunek zaczyna się rozwijać po drugiej wojnie światowej. Za przykład klasyczny może tu służyć kaplica w Ronchamps Le Corbusiera.

Dążenia współczesnego budownicwa kościelnego są jednak jednolite. Bryła kościoła jest zależnie od okoliczności mniej lub więcej monumentalna, musi być jednak możliwie prosta, bez fałszywej fasadowości. Skończył się okres barokowego patosu lub życia zasobem tradycji. Kościół chce znowu pokazać, że to, co wielkie, jest proste, jak prosty jest sam Bóg. Kościół przyjmuje więc dążność do szczerości i prostoty, zjawiającą się we współcześnym budownictwie świeckim, i wyraża nowymi formami aktualne dla współczesnego człowieka prawdy. W prostocie architektury dochodzi do głosu duchowa prostota Boga.

Wnętrze współczesnego kościoła musi być możliwie jednolite, bo wszystko koncentruje się wokół ołtarza. Kośćół, podobnie jak w pierwszych czasach chrześcijańskch, staje się znowu przede wszystkim miejscem wspólnej ofiary. Wierni muszą brać żywy w niej udział, muszą być nawet możliwie blisko ołtarza, bo to przecież ich ofiara. Znikają boczne ołtarze. Zaczyna nawet coraz bardziej zanikać malarstwo ścienne. Nic nie może robić konkurencji ołtarzowi.

Nie chodzi nawet o sam ołtarz, lecz o to, co na nim się dzieje. W teatrze, gdy zaczyna się przedstawienie, gasną światła i wtedy automatycznie wzrok kieruje się na oświetloną scenę. W kościele to niemożliwe, więc usuwa się wszystko inne, co mogło by zwracać na siebie uwagę wiernych. Mówi się nieraz o pustce współczesnych kościołów. Zapomina się jednak o tym, że one w pełni zaczynają żyć dopiero wtedy, gdy zaczyna się najświętsza Ofiara, są przede wszystkim miejscem wspólnej liturgii, a dopiero na drugim jakby miejscu indywidualnej modlitwy. Zresztą pustkę wielkiej jednolitej przestrzeni zapełnia światło przepuszczone przez barwny witraż. Ono ucisza, uspokaja, stwarza odpowiedni nastrój do indywidualnej modlitwy przed tabernakulum. Kościół staje się więc miejscem zebrania i modlitwy mistycznego ciała Chrystusa.

Stuktura współczesnego katolicyzmu jest mocno skomplikowana. Można odróżnić jakby dwa style katolickiego życia, zwłaszcza dwa style pobożności. Pierwszy ogarnia w wielu krajach, zwłaszcza tych, które od dawna są katolickimi — masy. Ten styl życia nie zmienił się istotnie prawie od okresu baroku. Rodzaj nabożeństw jest dość teatralny (muzyka, śpiew), kazania raczej patetyczne, duże bogactwo procesji i różnych paraliturgicznych nabożeństw. W tych środowiskach współczesne budownictwo kościelne znajduje silne opory. Drugi styl wiąże się raczej z pewnymi grupami intelektualnymi krajów katolickich, staje się jednak powszechnym w pewnych krajach, jak np. Niemcy. Wyrazem jego jest przede wszystkim silny rozwój (a zwłaszcza upowszechnienie) liturgii oraz żywe zrozumienie więzi społecznej wiernych. W Niemczech, gdzie ruch liturgiczny został może najbardziej na świecie upowszechniony, współczesne budownictwo kościelne nie napotyka na przeszkody, istnieje harmonia między stylem pobożności wiernych a budowlą kościelną. Pisząc o dwu stylach życia katolickiego, nie mam zamiaru wartościowania, choć styl drugi głębiej związany z problematyką teologiczną, wydaje się być stylem przyszłości.

Zagadnienie współczesnej plastyki religijnej jest bardziej skomplikowane niż sprawy architektury. W tej dziedzinie więcej można mówić o możliwościach niż o tym, co zostało dokonane. Jak w okresie odrodzenia można mówić o zwrocie sztuki do człowieka, do widzialnej rzeczywistości, tak pod koniec XIX w. zaczyna się odwrót. Ważny staje się coraz bardziej obraz jako płaszczyzna zapełniona tak czy inaczej współgrającymi ze sobą kształtami czy plamami barwnymi. Gdy obraz wiąże się z rzeczywistością, gdy nie jest tylko abstrakcją, wtedy ta rzeczywistość jest zwykle bardzo silnie zdeformowana w celu wydobycia silnego, swoistego wy-

razu. Sztukę współczesną można podwójnie interpretować. Jedna interpretacja to określenie plastyki jako gry lub muzyki czystych form. Podobnie jak lubimy barwy zachodu słońca, dziwny kształt wypolerowanego morską wodą korzenia, tak samo działa na nas kształt abstrakcyjnej rzeźby, zestawienie plam barwnych obrazu. To co Kościół mógłby zużytkować z tak pojętej sztuki, to tylko nastrój stwarzany przez grę form. Wielu współczesnych plastyków chce jednak mówić o rzeczywistości, ale właśnie o tym, co w niej nie jest na pierwszy rzut oka widzialne. Wyciąga się tak często na wierzch zwłaszcza jej potworność. W tym rodzaju sztuki kryją się ogromne możliwości dla Kościoła. Widzieliśmy, jak sztuka odrodzenia stała się końcem prawdziwej sztuki religijnej właśnie przez zbyt ścisłe związanie się z przedstawianiem człowieka i otaczającego go świata. Sztuka współczesna jest w pewnym znaczeniu antyhumanistyczna. Zaczyna szukać poza człowiekiem, bo człowiek w niej przegrał, a szukając poza człowiekiem może i napewno już w wielu wypadkach znajduje Boga, ale chyba nie Boga w pięknym ludzkim kształcie, lecz albo Boga jako ducha, albo Boga jako cierpienie. W okresie materializmu inność i duchowość Boga znowu zaczyna wysuwać się na plan pierwszy w nauce Kościoła, a Chrystus wraz ze swoją Matką cierpieli chyba całkiem szczególnie w naszych czasach, a jeśli ktoś woli inne wyrażenie — za nasze czasy.

Kościół wiecznie jest żywy, nic się w nim nie powtarza, lecz jeśli chcemy szukać sytuacji zbliżonych, to znajdziemy je w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, gdy Kościół czerpał z współczesnej mu sztuki pogańskiej i po swojemu przetwarzał, z tym, że może w sztuce areligijnej naszych czasów jest więcej elementów religijnych niż w starożytnym realizmie. Znajdziemy również analogie w okresie bizantyńskim, kiedy to mówiono ludziom o duchowości Boga i — rzecz ciekawa — że malarstwo tego okresu tak odpowiada współczesnym artystom.Wydaje się, że musimy szukać obecnie w świecie tego co boskie, tego co duchowe i nadprzyrodzone, a dopiero wtedy, gdy to znajdziemy, możemy ponownie zaryzykować próbę wcielenia, złączenia tego co niewidzialne z tym co widzialne.

Jan Popiel T. J.

THOMAS MERTON

POEZJA I KONTEMPLACJA

OD AUTORA: Dziesięć lat temu napisałem artykuł pt.: „Poezja i życie kontemplacyjne", który został najpierw opublikowany w piśmie „Commonweal", a potem ukazał się w tomiku poezji „Figures for an Apocalypse" [1].

W pierwotnej swej formie artykuł stawiał „problem" i proponował dla niego pewne „rozwiązanie", raczej niedopracowane, które wówczas było dosyć szeroko dyskutowane, przez ludzi interesujących się poezją religijną, a również samym życiem religijnym, przynajmniej jako podłożem poezji. Wielu z dyskutantów przychylało się do owego „rozwiązania", inni jednak roztropnie je odrzucili z powodu pewnego purytanizmu moich tez.

W miarę, jak upływa czas, różne śmiałe osądy sformułowane w dawnych pracach coraz bardziej ciążą mojemu sumieniu pisarza i księdza. Niesposób oczywiście skorygować wszystkie lekkomyślne tezy, ale postanowiłem poddać rewizji przynajmniej ten szkic z r. 1948. Taka przeróbka nie może być niestety w pełni zadowalająca, właśnie dlatego, że jest tylko przeróbką. Odrzucam jednak zamiar napisania całkowicie nowego artykułu, ujmującego zagadnienie z zupełnie innego punktu widzenia. Sądzę bowiem, że trzeba raczej przeprowadzić rewizję dawnego artykułu, aby w tym samym, co przedtem, kontekście postawić sprawę inaczej i pokazać, że wówczas dochodzi się do innych wniosków.

Jedna z nieuniknionych wad takiej rewizji artykułu polega na tym, że przechowuje się w nim owo bardzo mylące podkreślanie terminów „kontemplacja" i „życie kontemplacyjne", jakby miały oznaczać coś wyodrębnionego od reszty ludzkich doświadczeń. Takie przeciwstawienie otwiera drogę dla naiwnego wyobrażenia, że kontemplacja jest jakąś zobiektywizowaną „istnością", na którą się „nakładają" i z którą się ścierają inne zjawiska, takie jak np. do-

---

1 Przekład zamieścił „Tygodnik Powszechny", nr 27 (381) z 1952 r.

znania estetyczne. Gdy mówimy o tego rodzaju starciach. mamy w pewnym stopniu rację, ale tak uproszczone ich przedstawianie naraża nas na wszelkie rodzaje nieporozumień. Ściśle rzecz biorąc, ani religijnej ani artystycznej kontemplacji nie można pojmować jako „rzeczy", które się zdarzają, albo jako „przedmiotów", które się „ma". Należą one bowiem do znacznie bardziej tajemniczej dziedziny tego, czym się „jest", albo raczej: „kim" się jest. Intuicja estetyczna jest nie tylko wyrazem pewnego uzdolnienia, ale również wzmożeniem — i wydźwignięciem na wyższy poziom — naszego osobowego istnienia poprzez dostrzeżenie naszego przyrodzonego pokrewieństwa z „Bytem" w pięknie kontemplowanym.

Jeszcze większe nieporozumienia mogą wynikać, jeśli się mówi o konflikcie pomiędzy „kontemplacją" pojmowaną jako spoczynek i twórczością poetycką pojmowaną jako działanie. Całkowicie błędne jest wyobrażenie, jakoby w celu „kontemplowania" rzeczy boskich, czy czegokolwiek innego, trzeba było koniecznie oderwać się od wszelkiego działania i pogrążyć się w pewnego rodzaju ciszę duchową, wśród której czeka się, aż „coś się zdarzy". Prawdziwej kontemplacji nie da się oddzielić od życia i od dynamizmu życia, który zawiera w sobie działanie, twórczość, pracę, owocność wysiłków, a nade wszystko — miłość. Nie można pojmować kontemplacji jako jakiejś wyodrębnionej dziedziny życia, odciętej od wszystkich innych dążeń człowieka i mogącej je zastąpić. W istocie swojej kontemplacja jest właśnie pełnią prawdziwie scalonego życia, koroną życia i wszystkich ludzkich działań.

Tak więc ów problem, niegdyś postawiony, był w dużej mierze złudzeniem, wynikającym z podzielenia życia na sztucznie wyodrębnione dziedziny: dziedzinę „działania" i dziedzinę „kontemplacji". Ponieważ jednak w moich wcześniejszych szkicach ten uproszczony podział występował tak często — i tak ostro był formułowany, wydaje mi się teraz konieczne, abym postarał się coś zrobić dla uleczenia tej rany, abym próbował na nowo złączyć ze sobą obie strony tego fatalnego rozdarcia.

W obecnym artykule rozdarcie to jest jeszcze widoczne — i chciałem, żeby było widoczne. Usiłuję je jakoś załatać i zapewne udaje mi się to tylko częściowo. Jeśli tak jest, nie martwię się tym zbytnio, dopóki widać wyraźnie, że jednak staram się zszyć tę ranę, wsączam środek dezynfekcyjny, zakładam bandaż.

*

* *

I

Trudno powiedzieć, dlaczego wielu ludzi, którzy mogliby wieść życie kontemplacyjne w ścisłym sensie tego słowa, nigdy jednak nie dochodzi do celu swego powołania na ziemi. Odpowiedź na to pytanie ukryta jest w tajemnicy każdego jednostkowego powołania. Kontemplacja to dar Boga i Bóg czasem go udziela ludziom, którzy nie tak bardzo się trudzili nad przygotowaniem się do niego, a odmawia nieraz tym, którzy wiele cierpieli, wiele się modlili i nie szczędzili wysiłków w swoim dążeniu do kontemplacji. Zasadniczo może się wydawać, że takie oznaki jak pragnienie kontemplacyjnego zjednoczenia z Bogiem, pewnego rodzaju przystosowanie do życia kontemplacyjnego, zamiłowanie do ciszy i modlitwy, miłość Krzyża — wskazują na autentyczne powołanie kontemplacyjne. Wszystkie te czynniki są istotnie ważne. Ale same w sobie nie uprawniają nas jeszcze w pełni do tego, aby oczekiwać owego wielkiego daru. Można nawet powiedzieć, że im bardziej ktoś jest przekonany, iż „zasłużył" na ten dar, tym mniej jest prawdopodobne, aby mógł go otrzymać w jakichś pełnych wymiarach. Właśnie ci, którzy zdają się mniemać, iż dar kontemplacji można osiągnąć własnym wysiłkiem, kończą nieraz jako fałszywi mistycy, chyba że Bóg w swoim miłosierdziu nauczy ich mądrości i pokory Krzyża!

Życie kontemplacyjne to życie całkowicie zwrócone ku Bogu, ku miłości i poznaniu Boga. Można je rozważać z trzech punktów widzenia, jakby na trzech poziomach. Możliwy jest po pierwsze pewien rodzaj przyrodzonej kontemplacji Boga, właściwy artystom, filozofom oraz religiom pierwotnym albo wyższym religiom pozachrześcijańskim. Następnie jest życie kontemplacyjne w zwykłym sensie tego słowa, kiedy ochrzczony chrześcijanin, wykorzystując w pełni wszystkie środki, jakie udostępnia mu Kościół: sakramenta, liturgię, pokutę, modlitwę, rozmyślanie, lekturę duchowną itd. — stara się o dostosowanie swojej woli do woli Boga i o to, aby widzieć i kochać Boga we wszystkich rzeczach stworzonych, i w ten sposób przygotować się do zjednoczenia z Nim. Jest to kontemplacja czynna, w której podstawę całej nadprzyrodzonej wartości i punkt odniesienia wszystkich naszych czynów stanowi oczywiście Łaska, niemniej jednak duża część inicjatywy przypada wtedy naszym własnym siłom, ożywianym i wspieranym przez Łaskę. Taki rodzaj życia kontemplacyjnego przygotowuje nas do kontemplacji we właściwym znaczeniu: kontemplacji wlanej czyli biernej, kontemplacji mistycznej.

Kontemplacja jest pełnią powołania chrześcijańskiego, pełnym rozkwitem łaski chrztu i życia Chrystusowego w naszych duszach.

Chrześcijańska kontemplacja nie jest bynajmniej czymś ezoterycznym czy niebezpiecznym. Jest to po prostu współżycie z Bogiem, udzielone duszy oczyszczonej przez pokorę i wiarę. Jest to „poznanie" Boga w mroku miłości wlanej. „To jest żywot wieczny, aby poznali Ciebie, jedynego prawdziwego Boga, i Jezusa Chrystusa, którego posłałeś" (Jan 17, 3). „A my wszyscy z odkrytą twarzą patrzymy, niby w zwierciadle, na chwałę Pańską i przemieniamy się w tenże obraz, z jasności w jasność jakby od Ducha Pańskiego" (2 Korynt. 3, 18). W Liście do Hebrajczyków św. Paweł upomina tych, którzy się zasklepili w „pierwszych podstawach nauki Bożej", podczas gdy powinni już być „mistrzami"; i wzywa ich, aby porzucili „mleko" początkujących i zapragnęli „mocnego pokarmu" doskonałych; tym pokarmem jest kontemplowanie Chrystusa w owej wielkiej Tajemnicy, poprzez którą odnawia On na ziemi ofiarę Odkupienia złożoną na Krzyżu. „Każdy bowiem, który jeszcze ssie mleko, nie pojmuje nauki o sprawiedliwości, bo jest niemowlęciem. Lecz doskonałym daje się pokarm stały, tym, którzy przez ćwiczenie wyrobili w sobie zdolność do rozróżniania dobrego i złego" (Hebr. 5, 13—14). *Omnis qui ad Dominum convertitur, contemplativam vitam desiderat,* mówi św. Grzegorz Wielki, pojmując „kontemplację" właśnie w sensie przez nas przyjętym: kontemplacja, to znaczy żyć tylko pragnieniem Boga, uwolnić swego ducha od wszystkich rzeczy ziemskich i zjednoczyć go — na ile ludzka słabość pozwala — z Chrystusem. Św. Grzegorz dodaje jeszcze, że życie kontemplacyjne, zaczęte na ziemi, ma mieć swoją doskonalszą kontynuację w niebie. Tym słowom wtóruje św. Tomasz sławnym powiedzeniem: *quaedam inchoatio beatitudinis* (kontemplacja jest niejakim zaczątkiem szczęśliwości wiecznej). A św. Bonawentura — mocniej niż ktorykolwiek inny z Doktorów Kościoła — podkreśla, że wszyscy chrześcijanie powinni pragnąć zjednoczenia z Bogiem poprzez kontemplację pełną miłości. W drugiej spośród swoich homilii o Dniach Stworzenia, sięgając do słów Chrystusa z Ewangelii św. Mateusza (12, 42), powiada św. Bonawentura, że królowa Południa, która ze swojego kraju odbyła tak długą wędrówkę, aby posłuchać mądrości Salomona, powstanie na sąd przeciwko naszemu pokoleniu, które odrzuca skarby mądrości boskiej, przekładając nad nie daleko mniejsze bogactwo światowej mądrości i filozofii.

II

Kontemplacja wlana jest jakby doświadczalnym poznaniem dobroci Boga, „zakosztowaniem" jej i „przywłaszczeniem sobie" przez utrzymywanie w głębi swojej duszy żywego kontaktu z Bogiem.

Poprzez miłość wlaną uzyskujemy bezpośredni dostęp do samej istoty Boga i możemy trwać w niejasnym i głębokim poczuciu Jego obecności i tych procesów transcendentnych, które się rozgrywają w najbardziej wewnętrznej sferze naszej istoty; jednocześnie zaś poddajemy się działaniu Ducha Bożego, który nas przeistacza.

Dzięki światłu mądrości wlanej możemy zanurzyć się głęboko w tajemnicę Chrystusa, który — On jeden tylko — jest światłem ludzi. Można by powiedzieć, że uczestniczymy w chwale, która jest mistycznym promieniowaniem Jego zmartwychwstałego i przemienionego człowieczeństwa. Nasze oczy otwierają się na rozumienie Pisma Świętego i tajemnicy uczestnictwa Boga w dziejach ludzkości. Uświadamiamy sobie, w jaki sposób nieskończone miłosierdzie i mądrość Boga objawiają się ludziom i aniołom w tajemnicy Kościoła, który jest Ciałem Chrystusa. Życie kontemplacyjne jest udziałem tych, którzy zanurzyli się najgłębiej w życie i ducha Kościoła; znajdują się oni w centralnym punkcie owej Tajemnicy, którą zaczęli naprawdę rozumieć i „widzieć" oczyma duszy. A więc dążenie do życia kontemplacyjnego i jego darów pokrywa się z dążeniem do tego, aby w najwyższym stopniu stać się owocnym i silnym członkiem Mistycznego Ciała Chrystusa. Skoro zaś tak jest, to pragnąc kontemplacji jednocześnie musimy z pełną gotowością przyjąć udział w Chrystusowych cierpieniach i śmierci, abyśmy mogli z Nim zmartwychwstać i uczestniczyć w Jego chwale.

Niezależnie od tego, czy chodzi o kontemplację czynną czy bierną, jedno jest oczywiste: kontemplacja daje nam najbliższy dostęp do jednego przedmiotu, który jest tematem prawdziwie godnym poezji chrześcijańskiej — do wielkiej tajemnicy Boga objawiającego swoje miłosierdzie dla nas poprzez Chrystusa. Poeta chrześcijański powinien być człowiekiem obdarzonym głębokim zrozumieniem dróg Bożych i tajemnicy Chrystusa. Głęboko zakorzeniony w religijnej świadomości całego Kościoła, nasycony treścią liturgii i Pisma Świętego, w pełni poddany „duchowi Kościoła", poeta taki staje się jakby głosem Kościoła i Ducha Świętego, śpiewającym od nowa pieśń o „wspaniałościach Bożych" (*magnalia Dei*): sławi Boga i ukazuje dziwność Jego dróg. Chrześcijański poeta jest więc następcą Dawida i Proroków: kontempluje to, co poeci Starego Testamentu zapowiadali. Powinien być, tak jak oni, mistykiem, pełnym boskiego żaru. Powinien to być człowiek, który — tak jak prorok Izajasz — ujrzał Boga żywego i rozpaczał nad tym, że jest „mężem o wargach nieczystych", aż Bóg posłał serafina z ogniem gorejącym z ołtarza świątyni niebieskiej, aby wypalił jego wargi natchnieniem proroczym.

W wypadku prawdziwie chrześcijańskiego poety — takiego jak Dante, św. Jan od Krzyża, św. Franciszek, Jacopone da Todi, Hopkins czy Claudel — trudno jest wykreślić granicę pomiędzy natchnieniem proroczym i mistycznym a czysto poetyckim uniesieniem wielkiego geniuszu artystycznego.

Warto też pomyśleć o tym, jak niezmiernie bogatym źródłem natchnienia jest dla poezji samo życie liturgiczne. Liturgia zawiera w sobie najwspanialszą literaturę, wywodzącą się nie tylko z Pisma Świętego, ale również z wielkiej twórczości epoki Ojców Kościoła i epoki średniowiecza. Liturgia znajduje się na skrzyżowaniu dróg pomiędzy życiem przyrodzonym a nadprzyrodzonym i wykorzystuje wszystkie możliwości ich obu, starając się wydobyć wszelkie ukryte w nich treści, które mogą służyć naszemu zbawieniu i chwale Boga. Owe źródła wszelkiego życia nadprzyrodzonego, jakimi są sakramenta, liturgia otacza muzyką doskonałą w swej czystości i godności oraz obrzędami, które są tak pełne treści dzięki swej cudownej, dramatycznej prostocie. Do tego zaś dochodzi całe bogactwo sztuk plastycznych, ciągle nie znane w naszym kraju, który jeszcze nie stworzył swego Chartres ani Asyżu.

III

Liturgia jest więc nie tylko szkołą smaku literackiego i kopalnią wspaniałych tematów, ale jeszcze czymś nieskończenie większym: systemem sakramentalnym, zbudowanym wokół największego Sakramentu, Eucharystii, w którym Chrystus sam poprzez cudowną tajemnicę króluje w samym ośrodku wszystkich cudów swego stworzenia.

Chrystus na Krzyżu jest źródłem wszelkiej sztuki, ponieważ jest On Słowem, źródłem wszelkiej łaski i mądrości. Jest ośrodkiem wszystkiego, całej ekonomii spraw przyrodzonych i nadprzyrodzonych. Wszystko, co się dokonuje, w Nim ma oparcie i jest odbiciem Jego piękności. Wszystko jest zwrócone ku temu namaszczonemu Królowi Stworzenia, który jest blaskiem światła wiekuistego i nieskalanym zwierciadłem Bóstwa. Jest On „obrazem Boga niewidzialnego, pierworodnym wszelkiego stworzenia... Wszystko przez Niego i w Nim stworzone zostało, a On jest przed wszystkim i wszystko w Nim trwa... Spodobało się (Bogu), aby przebywała w Nim wszelka pełność... W Nim cała pełność bóstwa zamieszkuje cieleśnie", aby we wszystkich rzeczach On miał pierwszeństwo (Kolos. 1 i 2).

Chrześcijańska wizja świata powinna, z samej swojej istoty, zawierać jakiś element poetyckiego natchnienia. Nasza wiara po-

winna być zdolna do tego, aby napełniać nam serca zachwytem i mądrością, których spojrzenie nie zatrzymuje się tylko na powierzchni rzeczy i zdarzeń, ale przenika głębiej i potrafi coś uchwycić z wewnętrznej, „świętej" treści wszechświata. Wszechświata, który we wszystkich swoich rytmach, we wszystkich swoich aspektach, śpiewa chwałę Stwórcy i Odkupiciela.

Wszelka chrześcijańska poezja godna tego miana była zawsze tworzona przez ludzi, którzy w jakimś stopniu uczestniczyli w życiu kontemplacyjnym. Mówię „w jakimś stopniu", bo oczywiście nie wszyscy poeci chrześcijańscy są mistykami. Ale prawdziwy poeta jest zawsze spokrewniony z mistykiem poprzez tę „proroczą" intuicję, dzięki której ogląda on rzeczywistość duchową, wewnętrzną treść przedmiotu, który kontempluje. W świetle tej intuicji konkretna rzeczywistość ukazuje się nie tylko jako coś, co jest godne podziwu samo w sobie, ale również i przede wszystkim jako znak Boga. Wszyscy więc dobrzy poeci chrześcijańscy uczestniczą w życiu kontemplacyjnym w tym sensie, że widzą Boga we wszystkich rzeczach przez Niego stworzonych i w Jego tajemnicach i że w ich wizji świat stworzony jest pełen znaków i symbolów Boga. Dla prawdziwie chrześcijańskiego poety cały świat i wszystkie przypadki życia stają się w końcu sakramentami — znakami Boga, znakami Jego miłości działającej w świecie.

Samo to jednak, że ktoś osiągnął kontemplacyjne widzenie Boga w otaczającym nas świecie, jeszcze nie musi uczynić go wielkim poetą. Do tego trzeba być nie tylko „widzącym", ale również w szczególny sposób trzeba być „twórcą", „wykonawcą". Poezja jest sztuką, sprawnością przyrodzoną, sprawnością praktycznego intelektu. Niezależnie od tego, jak wspaniały może być przedmiot naszego kontemplacyjnego doświadczenia, nie zdołamy ująć go w słowach, jeśli nie panujemy w dostateczny sposób nad naszymi środkami wyrazu. To prawda. Ale załóżmy, że ktoś ma już tę przyrodzoną zdolność. Otóż jeżeli natchnienie bez odpowiednio sprawnej zdolności wykonania jest bezsilne, to znów zdolność wykonawcza bez natchnienia jest jałowa.

IV

Chrystus jest zarówno natchnieniem chrześcijańskiej poezji jak i ośrodkiem życia kontemplacyjnego. Można więc chyba uznać za oczywiste, że dla doskonałości literatury katolickiej, a zwłaszcza poezji, jest rzeczą niezmiernie ważną, aby nasi pisarze i poeci żyli bardziej jako „uczestnicy kontemplacji" niż jako obywatele zmaterializowanego świata. Oznacza to przede wszystkim, że powinni

uczestniczyć w pełni chrześcijańskiego życia sakramentalnego i liturgicznego, na tyle, na ile im pozwala ich stan. Poeta nie musi oczywiście wstąpić do klasztoru, aby stać się lepszym poetą. Wręcz przeciwnie, potrzebujemy dziś właśnie „uczestników kontemplacji" żyjących poza klasztorem i poza sztywno ustalonymi wzorami życia religijnego — „uczestników kontemplacji" w świecie sztuki, literatury, oświaty, a nawet polityki. Chodzi w tym wypadku o mocne skupienie swojej pracy, myśli, przeżyć religijnych, życia rodzinnego, odpoczynku — w żywą, harmonijną jedność, której ośrodkiem będzie Chrystus. Życie liturgiczne jest najbardziej narzucającym się wzorem „kontemplacji czynnej". Ale trudno znaleźć parafię, gdzie to życie liturgiczne byłoby czymś więcej niż gołym szkieletem. Jeśli zaś nawet jest czymś więcej, to znowu zdarza się nieraz, że liturgista jest „zapaleńcem" o poglądach ciasnych i obsesyjnych, usiłującym nagiąć każdego do swoich własnych gustów, specyficznych i ezoterycznych. Te wypaczenia jednak nie powinny nam przysłaniać ogromnej żywotności i trwałej wartości odrodzenia liturgicznego. Nie ulega żadnej wątpliwości, że najcenniejsze osiągnięcia w dziedzinie sztuki chrześcijańskiej w naszych czasach zawdzięczamy oddziaływaniu zakonników z Solesmes, twórców odrodzenia śpiewu gregoriańskiego.

Ten, kto szczerze pragnie naprawdę zanurzyć się głębiej w piękność chrześcijańskiego misterium, musi jednocześnie z całą świadomością rezygnować z rzeczy określanych jako „piękne" według dekadenckich kryteriów zmaterializowanego świata. Nie znaczy to jednak, żeby uczestnik chrześcijańskiej kontemplacji miał się ograniczać tylko do czerpania ze wzorów religijnych, zwłaszcza wzorów programowo „pobożnych". Będzie on oczywiście czytał Pismo Święte i nade wszystko świętych kontemplacyjnych: Jana od Krzyża, Teresę z Avila, Jana Ruysbroeka, Bonawenturę, Bernarda. Ale nie można być poetą, jeśli się nie czyta również dobrych poetów swojej własnej epoki, takich jak T. S. Eliot, Auden, Spender, Rilke, Garcia-Lorca. Można też dodać, że dla prawdziwie pełnej wizji naszego czasu i jego treści duchowej, potrzebny jest jakiś kontakt z geniuszem Baudelaire'a i Rimbauda, którzy są niejako chrześcijanami „na odwrót".

Kontemplacja może wiele ofiarować poezji. A poezja ze swojej strony może również w jakiś sposób wzbogacić kontemplację. Jak to jest możliwe? Aby zrozumieć stosunek poezji do kontemplacji, trzeba podkreślić przede wszystkim wewnętrzną godność przeżycia estetycznego. Jest ono samo w sobie darem bardzo wysokiego rzędu, chociaż tylko w porządku przyrodzonym. Bardzo wielu ludzi nigdy

nie otrzymało tego daru, a inni, którzy go otrzymali, doprowadzili do jego wynaturzenia albo do jego atrofii, zaniedbując go albo niewłaściwie z niego korzystając.

Dla wielu ludzi rozkoszowanie się sztuką polega tylko na pewnym dreszczu zmysłowym i emocjonalnym. Patrzą na obraz i jeśli on podnieca któryś z ich zmysłów, są zadowoleni. W upalny dzień lubią patrzeć na pejzaż górski albo morski, bo wtedy czują jakby powiew chłodu. Lubią psy tak wymalowane, że chciało by się je niemal pogłaskać. Szybko jednak, jak można się domyślić, nużą się sztuką w taki sposób odbieraną. Odwracają się od obrazu, aby pogłaskać psa rzeczywistego, albo idą ulicą do kina — wyposażonego w klimatyzację — aby zapewnić swoim zmysłom nową serię bodźców. To nie są przeżycia, które mielibyśmy prawo nazwać „rozkoszowaniem się Sztuką".

V

Autentyczne przeżycie estetyczne jest czymś przekraczającym nie tylko porządek zmysłowy (w którym jednak ma ono swój początek) ,ale również sferę samego rozumu. Jest ono ponad-racjonalnym wejrzeniem w ukrytą doskonałość rzeczy. Dzięki swojej bezpośredniości wyprzedza ono szybkość rozumowania i zostawia daleko za sobą wszelką analizę. Jest w porządku natury (jak często podkreśla Jacques Maritain) analogicznym odpowiednikiem przeżycia mistycznego, jego dalekim podobieństwem. Właściwy przeżyciu estetycznemu sposób ujmowania przedmiotu polega na „współ-naturalności": sięga ono do rzeczywistości wewnętrznej, chwyta żywotną substancję danego przedmiotu poprzez pewnego rodzaju afektywne utożsamienie się z tym przedmiotem. Znajduje ono swoje oparcie i uspokojenie w doskonałości rzeczy poprzez takie z nimi zjednoczenie, które nieraz jest podobne do zaspokojenia, jakie dusza czerpie z bezpośredniego afektywnego kontaktu z Bogiem w ciemności modlitwy mistycznej. Prawdziwy artysta może przez całe godziny kontemplować obraz i to jest też autentyczna kontemplacja. Tak bliskie jest podobieństwo między tymi dwoma doświadczeniami, że taki poeta jak Blake mógł niemal pomieszać je ze sobą i pogrążyć jedno w drugim jak gdyby należały one do tego samego porządku zjawisk. A jednak jest między nimi przepaść.

Podobieństwo między doświadczeniem artysty a doświadczeniem mistyka obszernie zanalizował O. M. Leonard S. J. w długim i ważnym artykule o „Sztuce i życiu duchowym" zamieszczonym w *Dictionnaire de Spiritualité.*

Teolog ten podnosi godność wartości estetycznych rzeczywiście do ostatecznych granic. Przyznaje im wszystko, czemu tylko mogą one ontologicznie sprostać. Podkreśla, że najwyższe doświadczenia artysty przenikają nie tylko poza zmysłowo dostrzegalną powierzchnię rzeczy do ich najgłębszej rzeczywistości, ale przekraczają nawet tę rzeczywistość i docierają do samego Boga. Co więcej, analogia przeżycia artystycznego z doświadczeniem mistycznym jest jeszcze ściślejsza i głębsza — powiada O. Leonard — wobec faktu, że intuicja artystyczna uruchamia takie same procesy psychologiczne, jakie towarzyszą kontemplacji wlanej. Można by sądzić, że to już przesada. Ale nie, to nie jest przesada. Teza ta zgadza się z teorią psychologiczną św. Augustyna i św. Bonawentury, zwłaszcza ze sformułowaną przez tego ostatniego koncepcją kontemplacji *per speculum,* dążącej do Boga poprzez Jego odbicie w rzeczach stworzonych, nawet jeśli tym zwierciadłem jest właśnie nasza dusza. Zgadza się to również z koncepcjami Ojców greckich, z ich pojęciem *theoria physica,* czyli „kontemplacji przyrodzonej", która dociera do Boga poprzez wewnętrzną treść duchową (czyli *logos*) rzeczy stworzonej.

Psychologia augustiańska, będąca tradycyjnym podłożem chrześcijańskiej teologii mistycznej w Kościele zachodnim, wprowadza rozróżnienie pomiędzy duszą niższą i wyższą. Jest to oczywiście tylko pewien sposób mówienia. W istocie jest tylko jedna dusza, prosta substancja duchowa, nie podzielona i niepodzielna. Mówi się więc o duszy jako „niższej" w tym zakresie, w jakim działa ona poprzez swoje zdolności, wydając decyzje i osądy praktyczne w odniesieniu do spraw doczesnych i zewnętrznych. Dusza „wyższa" to jest ta sama dusza, ale rozważana jako zasada, czyli *actus primus* owych rozmaitych i wielostronnych aktów sprawności, które jakby wypływają z tej wewnętrznej zasady. Tylko dusza wyższa jest w ścisłym sensie tego słowa obrazem Boga wewnątrz nas. I abyśmy w ogóle mogli kontemplować Boga, ów wewnętrzny obraz musi być na nowo ukształtowany przez łaskę, a wtedy musimy wejść do owej wewnętrznej świątyni, która jest samą substancją duszy. To przejście ze sfery zewnętrznej do wewnętrznej nie ma nic wspólnego ze skupieniem czy introspekcją. Jest to przejście od obiektywizacji do poznawania za pomocą intuicji i „współnaturalności". Większość ludzi nigdy nie zstępuje do tej swojej wewnętrznej istoty, gdzie jest przybytek milczenia i pokoju, i gdzie różnolite czynności intelektu i woli są jakby skupione w jedną aktywność, zwartą, jednolitą, uduchowioną, która swą owocnością znacznie przewyższa wszystkie znojne wysiłki rozumu, starającego się ująć rzeczywistość zewnętrzną za pomocą analiz i sylogizmów.

VI

Tu zaczyna się kontemplacja mistyczna. Właśnie ową substancję czyli „ośrodek" duszy — kiedy przezwyciężyła już ona swą zależność od doznań zmysłowych, obrazów i pojęć — Bóg napełni mrocznym światłem kontemplacji wlanej, która umożliwi nam doświadczalny kontakt z Nim samym, bez pośrednictwa kategorii zmysłowych. W takim zetknięciu już nie stoimy wobec Boga jako wobec „przedmiotu" naszego doświadczenia albo jako wobec pojęcia, które ujmujemy. Jesteśmy już zjednoczeni z Nim poprzez tajemnicę miłości i jej transcendentną subiektywność i widzimy Boga w nas, zatracając się w Nim.

Ale nawet w porządku przyrodzonym, kiedy nie docieramy do Boga w nas i nie dostrzegamy owego „wewnętrznego światła duchowego", przeżycie estetyczne wprowadza nas jednak do wewnętrznej świątyni duszy, do sfery jej niewysłowionej prostoty. Intuicja estetyczna bowiem też przekracza obiektywność; jej „widzenie" polega na duchowym utożsamianiu się z przedmiotem kontemplowanym.

Jest więc rzeczą jasną, że „przyrodzona kontemplacja" artysty albo metafizyka, dając mu poznać smak tego spokojnego oszołomienia, jakiego się doświadcza dzięki ponadracjonalnym intuicjom owej wewnętrznej istoty duszy — dobrze przygotowuje w tym człowieku podłoże dla kontemplacji wlanej. I jeśli Bóg udzieli owej łaski, to człowiek tak wyposażony będzie znacznie bardziej zdolny do rozpoznania jej i do współpracy z działaniem Boga wewnątrz jego duszy. Daje mu to oczywiście ogromną przewagę. Artysta, poeta, metafizyk jest w pewnym sensie już z natury przygotowany i usposobiony do tego, aby usuwać pewne zasadnicze przeszkody, jakie przeciwstawiają się światłu kontemplacji wlanej. Będzie on w mniejszym stopniu niż przeciętny człowiek wystawiony na pokusy sięgania po wulgarne zadowolenie i dreszcze wyobraźni. Łatwiej mu będzie wystrzegać się popadnięcia w ów prymitywny emocjonalizm, który tak często wypacza autentyczność zarówno artysty jak i człowieka poświęconego modlitwie. Już sam dobry gust estetyczny artysty czy poety, który powinien go cechować z racji jego zdolności artystycznych, pomoże mu uniknąć niektórych wypaczeń, jakie zanieczyszczają doświadczenie religijne, zanim jeszcze zdoła ono zapuścić korzenie i rozwinąć się w duszy.

Sama kontemplacja mistyczna znajduje się absolutnie poza zasięgiem przyrodzonej aktywności człowieka. Nie ma żadnego sposobu, aby człowiek mógł ją osiągnąć własnymi siłami. Jest ona czystym darem Boga. Współpracując z działaniem (zwykłej) łaski mo-

żemy — a jeśli naprawdę kochamy Boga, musimy — szukać Go i nawet odnajdować Jego niejasny obraz dzięki miłości, która pokornie wędruje po omacku poprzez ciemność tego świata. Ale nawet największa żarliwość z naszej strony, największe wysiłki, największe poświęcenia nie uczynią nas mistykami. Tego musi dokonać sam Bóg jako „pierwszy działający" (termin ten pochodzi od św. Jana od Krzyża). Podczas gdy On jest „pierwszym działającym", działa również ktoś inny: my sami. Ale nasza rola polega po prostu na tym, żeby poddać się, żeby słuchać wezwania i iść za nim, nie wiedząc dokąd zmierzamy. Wszystko, co poza tym możemy uczynić, sprowadza się do mniej lub bardziej negatywnych zadań wymijania przeszkód i usuwania z drogi Bożej naszych własnych przesądów i naszego uporu. Św. Bonawentura powtarza wielokrotnie, że nasza modlitwa i żarliwe pragnienie mogą skłonić Boga, aby nam udzielił tego daru, a *industria* z naszej strony może otworzyć drogę dla Bożego działania. Termin *industria* oznacza tu pracę nad własnym oczyszczeniem. W tym wypadku św. Bonawentura ma na myśli dokładnie to samo, o czym św. Jan od Krzyża mówi nieustannie w swojej *Drodze na górę Karmel,* mianowicie: pracę nad opróżnianiem duszy, nad oczyszczaniem jej od wszelkich obrazów, wszelkich podobieństw i związków z rzeczami stworzonymi, aby mogła być swobodna i czysta na przyjęcie mrocznego światła obecności samego Boga. Dusza musi być odarta ze wszystkich samolubnych dążeń do przyrodzonych rozkoszy, choćby nawet rozkosze te same w sobie były bardzo wysokiego rzędu, bardzo szlachetne, bardzo doskonałe. Dopóki dusza szuka zaspokojenia w samych rzeczach jako takich, oglądanych i zawłaszczanych jako „przedmioty" mogące cieszyć naszą miłość własną, dopóty nie może ona posiąść Boga i stać się Jego przybytkiem, albowiem miłość duszy do bytów zobiektywizowanych jest ciemnością w obliczu Boga.

Wszyscy chrześcijańscy teologowie mistyczni głoszą, że wielką przeszkodą na drodze do „unitywnego", „wspólnaturalnego", „afektywnego" poznania Boga poprzez kontemplację wlaną (terminy te pochodzą od św. Tomasza i jego kontynuatorów) jest przywiązanie do ludzkiego rozumowania, do myślenia analitycznego i dyskursywnego, które zmierza od obrazów zmysłowych poprzez abstrakcję i sylogizmy do wniosków. Innymi słowy: człowiek nie może jednocześnie lecieć samolotem i wędrować pieszo po ziemi. Musi wybrać jedno albo drugie. Jeśli woli wędrować po ziemi pieszo — to w porządku, nie ma w tym grzechu. Ale będzie musiał poświęcić znacznie więcej czasu i znacznie więcej trudu, aby dotrzeć do celu, i będzie miał po drodze znacznie bardziej ograniczone pole widzenia. Duch święty wymaga od mistyka właśnie spokojnego poddania

się i ślepej ufności w Niego: przez cały ten czas dusza, nie działając sama z siebie, jest ślepa, pogrążona w ciemności; nie ma żadnego wyobrażenia o tym, dokąd zmierza i co się z nią dzieje, i doznaje tylko takiego zaspokojenia, które na razie jest niezmiernie kruche, niemożliwe do uprzytomnienia, mroczne. Dzieje się tak oczywiście dlatego, że dusza nie jest jeszcze dostatecznie uduchowiona, aby mogła uchwycić i ocenić to, co w niej się rozgrywa. Na razie dostępne jest jej tylko bardzo mgliste i bardzo ogólne poczucie, iż Bóg jest tu rzeczywiście i prawdziwie obecny i prowadzi swoje działanie; to poczucie jest nabrzmiałe większą pewnością niż jakiekolwiek dotychczasowe doświadczenia duszy. Jeśli jednak ktoś się zatrzyma, aby zanalizować to doświadczenie, albo jeśli spróbuje zwiększyć jego intensywność poprzez jakieś działanie przyrodzone, wtedy całe to doświadczenie wymknie mu się z rąk i utraci on je całkowicie.

VII

Właśnie w tym punkcie instynkt estetyczny przechodzi jakby do innego obozu i — przestając być cennym darem — zmienia się w poważne niebezpieczeństwo. Intuicja poety swoim naturalnym szlakiem prowadzi go ku wewnętrznej świątyni duszy, ale dzieje się to dla osiągnięcia określonego celu w porządku przyrodzonym: poeta zstępuje w głąb samego siebie po to, aby rozważyć swoje natchnienie i odziać je w specyficzną, wspaniałą formę, a potem wrócić i ukazać je tym, którzy stoją na zewnątrz. Tu zaczyna się ujawniać zasadnicza różnica pomiędzy artystą a mistykiem. Artysta zstępuje w głąb siebie po to, aby działać. Dla niego dusza „wyższa" jest kuźnią, w której natchnienie roznieca biały żar, tyglem, w którym obrazy wywodzące się z natury przetapiają się w nowe, stwarzane formy. Natomiast mistyk zstępuje w głąb samego siebie nie po to, aby działać, ale po to, by przejść przez ośrodek swojej duszy i pójść dalej, zatracić się w tajemnicy i odosobnieniu, w nieskończonej, transcendentnej rzeczywistości Boga, który żyje i działa wewnątrz jego istoty.

Jeśli więc tak się składa, że mistyk jest jednocześnie artystą, to w momencie gdy modlitwa wzywa go do zstąpienie w głąb swojej duszy, ku tajemniczej obecności Boga, jego sztuka będzie wystawiona na pokusę, aby przystąpić do działania i tworzenia, do studiowania „twórczych" możliwości owego doświadczenia. Z tego natychmiast wynika niebezpieczeństwo, że wszystko zostanie udaremnione i zniszczone. Artysta będzie narażony na niebezpieczeństwo utracenia daru o niezmiernej wartości nadprzyrodzonej za cenę stworzenia dzieła znacznie mniej cennego. Pozwoli odejść owej głębokiej, duchowej łasce, jaką został obdarzony, aby samemu wró-

cić do odbicia tej łaski w jego własnej duszy. Odstąpi od tajemnicy utożsamienia się z Rzeczywistością, przekraczającą wszelkie kształty i zobiektywizowane pojęcia, i wróci do dziedziny podmiotu i przedmiotu. Nada kształt obiektywny swemu przeżyciu i będzie się starał eksploatować je i rozwijać dla niego samego. Opuści Boga i powróci do samego siebie, a postępując tak — chociaż będzie szedł za swoim wrodzonym instynktem „tworzenia" — stanie się w istocie mniej twórczy. Albowiem dzieła twórczego, jakiego dokonuje — oddziałując bezpośrednio w duszy i na duszę — sam Bóg, nieskończony *Creator Spiritus*, nie można w żaden sposób porównać z dziełem, jakie kształtuje sama dusza ludzka naśladując boskiego Stwórcę. Niezdolny do pełnego zatracenia się w Bogu, przytłoczony niepokojem talentu, każącym mu szukać siebie w owym najwyższym darze przyrodzonym, jakiego Bóg mu udzielił — artysta nie dociera do kontemplacji i wraca do samego siebie jako artysta. Zamiast przejść przez swoją własną duszę i pogrążyć się w otchłani nieskończonej rzeczywistości samego Boga, artysta wytrwa tam tylko przez chwilę, aby natychmiast wynurzyć się z powrotem ku światu zewnętrznemu, światu różnolitych rzeczy stworzonych, których rozmaitość znowu rozprasza jego siły duchowe, aż zaginą one zupełnie wśród udręki i rozczarowania.

Wydaje się więc prawdopodobne, że człowiek obdarzony z natury intuicją artystyczną i zdolnościami twórczymi może być niezdolny do osiągnięcia owego wyższego i najbardziej duchowego rodzaju kontemplacji, w którym dusza spoczywa w Bogu, bez żadnych obrazów, żadnych pojęć, bez żadnego pośrednictwa. Artysta może jest podobny do owego zająca z bajki, który zostawia daleko za sobą żółwia pozbawionego talentu w początkach kontemplacji, ale na końcu zostaje prześcignięty. Krótko mówiąc: przyrodzone zdolności i talenty mogą być bardzo cenne na początku drogi, ale kontemplacja nigdy nie może się na nich opierać. Mogą one nawet okazać się przeszkodami, jeśli jakaś szczególna łaska nie zapewni nam całkowitej niezależności od nich. Tak więc artysta może zakosztować pierwszych stopni modlitwy wlanej, to bowiem — jak powiada św. Jan od Krzyża — jest dostępne dla stosunkowo wielu dusz, często nawet na wczesnym etapie ich życia duchowego, zwłaszcza jeśli złożą się ku temu pomyślne okoliczności. Ale z powodu owej tragicznej, prometejskiej skłonności do wykorzystywania każdego doświadczenia jako materiału do „twórczości" może się zdarzyć, iż artysta pozostanie tam przez całe swoje życie, stojąc u progu, i nigdy nie wejdzie na ucztę, lecz ciągle będzie biegł z powrotem na ulicę, aby opowiadać przechodniom o cudownej muzyce, jaka dobiegła do niego z wnętrza pałacu Króla!

VIII

Jaki więc z tego wniosek? Taki, że poezja może nam pomóc w szybkim przebyciu owej pierwszej części wędrówki do kontemplacji, którą określamy jako czynną. Kiedy jednak wstępujemy w dziedzinę prawdziwej kontemplacji, która nam pozwala przez antycypację zakosztować szczęśliwości wiecznej, wtedy intuicja poetycka może zburzyć nasz spokój w Bogu „poza wszelkimi obrazami".

Wobec takiego konfliktu miało by się w pierwszej chwili pokusę, że jest wtedy tylko jedna droga dla poety, jeśli chce on być mistykiem albo świętym: musi zgodzić się na nieubłagane i zupełne poświęcenie swojej sztuki. Taki wniosek, można by sądzić, dyktuje sama logika. Skoro istnieje nieskończona przepaść między wartością darów natury i darów łaski, między porządkiem przyrodzonym i nadprzyrodzonym, między człowiekiem a Bogiem, to czyż nie powinno się zawsze odrzucać przyrodzoności dla nadprzyrodzoności, doczesności dla wieczności, tego, co ludzkie, dla tego, co boskie? Wydaje się to tak proste, że wyklucza wszelkie wątpliwości. A jednak, jeśli się zna z doświadczenia dziwne koleje życia wewnętrznego i jeśli się choć trochę poznało drogi Bożego działania, wtedy pamięta się o ogromnej różnicy między logiką ludzi a logiką Boga. W drogach rozwoju modlitwy wewnętrznej nie ma zaiste żadnej ludzkiej logiki, jest tylko boski paradoks. Nasz Bóg nie jest filozofem platońskim. Nasz spirytualizm chrześcijański nie jest intelektualizmem Plotyna ani ascetyzmem stoików. Pilnie więc wystrzegajmy się wszelkich uproszczeń. Chrześcijanin uświęca się nie tylko przez nieustanne — w każdej okoliczności — wybieranie „rzeczy najdoskonalszej". Doświadczenie nas właśnie poucza, że najdoskonalszym wyborem jest nie zawsze ten, który jest najdoskonalszy sam w sobie. Najdoskonalszym wyborem jest wybór tego, czego Bóg dla nas chce, choćby to była rzecz — sama w sobie — mniej doskonała, mniej „duchowa".

To prawda, że przeżycie estetyczne jest tylko doświadczeniem doczesnym i, tak jak wszystkie rzeczy doczesne, musi przeminąć. To prawda, że modlitwa mistyczna wzbogaca człowieka stokrotnie w czasie i w wieczności. Oczyszcza duszę i wyposaża ją obficie w zasługi nadprzyrodzone, zwiększając siły i chłonność człowieka na przyjęcie nieskończonych strumieni boskiego światła, które kiedyś będzie jego szczęśliwością. Poświęcenie sztuki może się więc wydać dosyć małym okupem za ową „perłę bezcenną".

Zastanówmy się jednak przez chwilę, czy chrześcijański poeta kontemplacyjny zawsze musi stanąć w końcu wobec takiego kate-

gorycznego „albo — albo", wobec absolutnej konieczności wyboru między „sztuką" a „modlitwą mistyczną".

Może się oczywiście zdarzyć, że człowiek wiodący życie kontemplacyjne i będący artystą znajdzie się w sytuacji, w której będzie miał moralną pewność, że Bóg wymaga od niego poświęcenia sztuki, aby mógł głębiej się zanurzyć w kontemplację. Trzeba się wtedy zdecydować na to poświęcenie, nie na zasadzie jakiegoś ogólnego prawa wiążącego wszystkich ludzi, którzy są jednocześnie artystami i uczestnikami kontemplacji, ale dla tego, że taka jest wola Boga w tym szczególnym, konkretnym wypadku.

IX

Może się jednak równie dobrze zdarzyć, że artysta, który sobie wyobraża, iż jest powołany do wyższych stopni modlitwy mistycznej, w istocie wcale nie jest do nich powołany. Uświadamia on sobie wtedy, że najprostszym, najoczywistszym jego zadaniem jest być artystą i że powinien zrezygnować ze swoich aspiracji do głębszego życia mistycznego, zadowalając się tymi mniejszymi darami, których Bóg mu udzielił. W przypadku takiego człowieka spędzanie długich godzin na modlitwie byłoby tylko marnotrawieniem instynktu twórczego i musiałoby prowadzić do ułudy. Bezowocne byłyby wszystkie jego wysiłki podejmowane dla osiągnięcia pełnej kontemplacji. Musiałby dojść do wniosku, że pozostając artystą — a jednocześnie przeżywając w pełni wszystkie treści, jakich powinien w sztuce szukać chrześcijanin i człowiek, a więc uczestnicząc w kontemplacji w szerokim sensie tego słowa — będzie miał znacznie bogatsze, znacznie bardziej intensywne życie wewnętrzne i znacznie głębsze zrozumienie dla tajemnic Bożych, niż gdyby próbował pogrzebać swój talent artystyczny i stać się programowym „świętym". Skoro jest powołany do tego, aby być artystą, to dojdzie do świętości poprzez swoją sztukę, jeśli będzie z niej czynił taki użytek, jaki przystoi chrześcijaninowi.

Jeszcze inny przykład: można sobie wyobrazić, że czasem jest wolą Boga — jak to na pewno było w przypadku proroków Starego Testamentu i w przypadku św. Jana od Krzyża — aby ktoś pozostał jednocześnie mistykiem i poetą i wstąpił na najwyższe szczyty twórczości poetyckiej i modlitwy mistycznej bez żadnej widocznej między nimi sprzeczności. Tak jak w poprzednich wypadkach, również tutaj problem zostaje rozwiązany nie przez zastosowanie jakiejś abstrakcyjnej, apriorystycznej zasady, ale wyłącznie na płaszczyźnie praktycznej — przez praktyczne odwołanie się do woli Boga w tym szczególnym przypadku. Mamy tu bowiem do czynienia z darami

Boga, których Bóg może udzielać, jak chce, kiedy chce, komu chce. Daremny byłby z naszej strony trud ustalania praw określających, kiedy i jak mogą być udzielane dary Boże, kto może je otrzymać, a komu muszą być odmówione. Pozostaje prawdą, że na pewnym etapie życia wewnętrznego rodzi się konflikt między instynktem tworzenia i przekazywania swojej wizji a wezwaniem do mistycznego zjednoczenia się z Bogiem. Ale tylko sam Bóg może rozwiązać ten konflikt. I rozwiązuje go — nie potrzebując przy tym żadnych rad z naszej strony.

Życie chrześcijańskie to życie Chrystusa w ludzkiej duszy. Mądrość chrześcijańska to mądrość jednorodzonego Syna Bożego, który jest Mądrością zrodzoną — *sapientia genita*. Jeśli chcemy być mądrymi mądrością Chrystusową, musimy pozwolić, aby Chrystus rodził się i żył w nas w taki sposób, jak On sam zamierzył. Nie przychodzi On do wszystkich tą samą drogą, ponieważ każdy z nas ma odmienne zadanie w Jego Ciele Mistycznym. „Są różne dary łaski, lecz tenże Duch. I różne są rodzaje posług, lecz tenże Pan. I różne są rodzaje działania, lecz tenże Bóg, który sprawia wszystko we wszystkich. A każdemu dostaje się objaw Ducha dla pożytku" (1 Korynt. 12, 4—7).

Ostatnie słowa tego tekstu możemy zastosować do sprawy, którą właśnie rozważamy. Jeśli poeta chrześcijański jest naprawdę chrześcijańskim poetą, jeśli jest powołany do tego, aby objawiać innym ludziom niezgłębioną tajemnicę miłości Chrystusa, to powinien to czynić w duchu Chrystusowym. A jego „objaw Ducha", ponieważ nie tylko wyrasta z pewnego rodzaju kontemplacyjnego wejrzenia w tajemnicę Chrystusową, ale „dostaje się mu dla pożytku" — będzie pogłębiał i udoskonalał jego zjednoczenie z Chrystusem. Chrześcijański poeta czy artysta to człowiek, który wzrasta nie tylko dzięki kontemplacji, ale również poprzez otwarte głoszenie miłosierdzia Bożego. Jeśli widzi wyraźnie, że został powołany właśnie do dawania takiego świadectwa Bogu, to może powtórzyć za św. Pawłem: „Biada mi, gdybym nie głosił Ewangelii". Jednocześnie jednak powinien zawsze pamiętać, że dary ukryte i bardziej duchowe są nieskończenie cenniejsze od jego sztuki; i jeśli zostanie wezwany do dokonania kategorycznego wyboru pomiędzy jednym a drugim, powinien umieć poświęcić swoją sztukę.

Thomas Merton

Tłum. P. S.

SIMONE WEIL

MYŚLI

Kontemplacja czasu jest kluczem do życia ludzkiego. Jest to niesprowadzalna do niczego tajemnica, do której żadna nauka nie ma dostępu. Pokora jest nieunikniona, kiedy się wie, że nie jest się pewnym siebie w przyszłości. Osiąga się stabilizację tylko wyrzekając się swego ja, które podlega czasowi i zmianom.

Dwie rzeczy nie dają się sprowadzić do żadnego racjonalizmu: czas i piękno. Od nich należy zaczynać.

UWAGA, FILOZOFIA, WOLA

Najwyższa uwaga jest tym, co w człowieku stanowi o zdolności twórczej, a nie ma najwyższej uwagi innej niż religijna. Ilość twórczego geniuszu w jakiejś epoce jest ściśle proporcjonalna do ilości najwyższej uwagi, czyli do ilości autentycznej religii w tej epoce.

Miłość kształci bogów i ludzi, bo nikt nie uczy się bez chęci nauki. Poszukuje się prawdy nie jako prawdy, ale jako dobra.

Uwaga jest związana z pragnieniem. Nie z wolą, ale z pragnieniem. Albo ściślej, ze zgodą.

Pisze się tak, jak się rodzi; nie ma sposobu uniknąć największego wysiłku. Ale działa się tak samo. Nie potrzebuję się obawiać, że nie zrobię największego wysiłku. Pod warunkiem tylko, że nie będę sobie kłamać i że będę uważać.

Geniusz jest to nadprzyrodzona cnota pokory w dziedzinie myśli. Jest to możliwe do dowiedzenia.

Dopóki myśl człowieka obraca się w dziedzinie, w której przebywają umysły pewnego wyrafinowanego środowiska, myśl podlega ludzkiej kontroli, granicę zakreślają jej ludzkie sądy.

Z chwilą kiedy wznosi się ponad tę dziedzinę, nic ludzkiego nie może już jej służyć za kontrolę i granicę.

Pokusa pychy jest w takim momencie silniejsza niż poprzednio. Ten, kto znajduje się w takiej sytuacji, może uratować się od błędu, iluzji, kłamstwa tylko dzięki łasce Boga, jeżeli błaga o nią z całego serca, z pełną wiarą i pokorą.

W przeciwnym razie albo trzeba, żeby zeszedł o stopień niżej, w dziedzinę, do której jego przyjaciele mają dostęp, albo żeby dał się porwać przez diabła.
W obu wypadkach może wytworzyć złudzenie geniuszu i otoczyć swoje imię chwałą, która będzie trwała wieki.
Jest jednak bluźnierstwem nazywać geniuszem to, co jest niezdolne do prawdy.
Związek pomiędzy pokorą i prawdziwą filozofią był znany w starożytności. Dla filozofów sokratycznych, dla cyników, stoików być znieważonym, uderzonym a nawet spoliczkowanym i przyjąć to bez najmniejszego odruchu instynktownej godności — uchodziło za część zawodowego obowiązku.
Ponieważ chrześcijańskie apostolstwo było zawodem pokrewnym albo identycznym, przepis dany przez Chrystusa uczniom: „nadstawcie drugi policzek" powinien być uważany również za prawidło związane ze szczególną funkcją apostolstwa, a nie za prawidło życia chrześcijańskiego.

MIŁOŚĆ

Wszystko, co jest w nas brudne albo przeciętne, buntuje się przeciwko czystości i musi, żeby ocalić sobie życie, splamić tę czystość. Splamić — to przekształcić, to dotknąć. Pięknym jest to, czego nie można chcieć zmienić. Zdobyć władzę nad czymś, to splamić. Posiadać to splamić.
Kochać czysto to zgodzić się na dystans, to czcić dystans pomiędzy sobą i istotą kochaną.

PIĘKNO

Przedmiot nauki: piękno (to jest ład, proporcja, harmonia) ponadzmysłowe i konieczne.
Przedmiot sztuki: piękno zmysłowe i niekonieczne, dostrzeżone poprzez sieć przypadku i zła.

Piękno w naturze: jedność zmysłowego wrażenia i poczucia konieczności. To powinno być takie jak jest (przede wszystkim) i naprawdę jest takie.

Dzieło sztuki ma autora, a jednak, jeżeli jest doskonałe, ma w sobie coś zasadniczo anonimowego. Naśladuje anonimowość boskiej sztuki. Tak piękność świata dowodzi istnienia Boga, który jest zarazem osobowym i nieosobowym, i ani jednym, ani drugim.

Piękno jest cielesnym powabem, który nie pozwala się zbliżyć i zakłada wyrzeczenie. Włączając w to wyrzeczenie się najbardziej

intymne: własnej wyobraźni. Chce się zjeść wszystkie inne przedmioty naszych pragnień. Piękno jest tym, czego się pragnie bez chęci zjedzenia. Pragniemy jedynie, żeby było.

Pozostać nieruchomy i zjednoczyć się z tym, czego się pragnie, bez zbliżania się.

Tak jednoczymy się z Bogiem: nie można się do niego zbliżyć.

Dystans jest duszą piękna.

Patrzenie i oczekiwanie to właściwa postawa wobec piękna. Dopóki można pojmować, chcieć, życzyć, piękno się nie pojawia. Dlatego w każdym pięknie jest sprzeczność, gorycz, nieobecność nie do przezwyciężenia.

Poezja: ból i radość niemożliwe. Rozdzierająca trafność, nostalgia. Taka jest poezja prowansalska i angielska. Radość, która, ponieważ jest czysta i bez domieszk, sprawia ból. Ból, który, ponieważ jest czysty i bez domieszek, uspokaja.

We wszystkim co wywołuje w nas czyste i autentyczne poczucie piękna, jest naprawdę obecność Boga. Istnieje jakby rodzaj inkarnacji Boga w świecie, której piękno jest znakiem.

Piękno jest eksperymentalnym dowodem, że inkarnacja jest możliwa.

Stąd wszelka sztuka pierwszorzędna jest w swojej istocie religijna. (O tym się dzisiaj już nie pamięta). Melodia gregoriańska daje świadectwo równie jak śmierć męczennika.

Jeżeli piękno jest rzeczywistą obecnością Boga w materii, jeżeli kontakt z pięknem jest w pełnym sensie tego słowa sakramentem, dlaczego istnieje tylu perwersyjnych estetów? Neron. Czy podobne jest to do chciwości, z jaką amatorzy czarnej mszy rzucają się na poświęcone hostie? Czy też, co bardziej prawdopodobne, ci ludzie nie są przywiązani do autentycznego piękna, ale do przewrotnej imitacji? Bo, tak jak istnieje sztuka boska, istnieje też demoniczna. Zapewne tę kochał Neron. Wielka część naszej sztuki jest demoniczna.

Namiętny miłośnik muzyki bywa często perwersyjnym człowiekiem — ale trudno przyszłoby mi uwierzyć w perwersyjność kogoś, kto ma pragnienie gregoriańskiego śpiewu.

Naprawdę musieliśmy popełnić zbrodnie, które ściągnęły na nas przekleństwa, bo straciliśmy całą poezję wszechświata.

Sztuka nie ma przed sobą na razie przyszłości, bo wszelka sztuka jest dziełem wspólnoty, a dzisiaj nie ma już życia we wspólnocie (są tylko martwe wspólnoty), a także dlatego, że został złamany prawdziwy pakt pomiędzy ciałem i duszą. Sztuka grecka

zbiegła się z początkami geometrii i atletyzmu, sztuka średniowieczna z rzemiosłem, sztuka renesansowa z początkiem mechaniki itd. Od roku 1914 zupełne odcięcie. Nawet komedia jest prawie niemożliwa: jest miejsce tylko na satyrę (kiedyż było łatwiej niż dziś zrozumieć Juvenala?). Sztuka będzie mogła się odrodzić tylko spośród wielkiej anarchii — zapewne epiczna, bo nieszczęście uprości wiele rzeczy... Nic nie pomoże więc, jeżeli będzie zazdrościła Bachowi czy Leonardowi da Vinci. Wielkość w naszych czasach powinna obrać inne drogi. Musi być zresztą samotna, nieznana i bez echa... a nie ma sztuki bez echa).

Najbardziej fałszywie brzmi u Dickensa to, w czym wiernie przedstawił przeciętnych ludzi angielskich, takich jak są. Dlaczego rzeczywistość, umieszczona bez transpozycji w książkach, brzmi fałszywie?

Morze, ruch w nieruchomości. Równowaga, ład świata. Obraz pierwotnej materii. Chaire kecharitomene. *W sztuce. Wydaje się to w ruchu, a jest nieruchome. Muzyka, ruch, ogarnia nam całą duszę — a ten ruch nie jest niczym innym niż nieruchomością. Jak w widoku fali moment, kiedy ma runąć, jest najwyższym skoncentrowaniem piękna. Podobnie w muzyce.*

Archeologiczne wytłumaczenie nieruchomości posągów greckich, wyborowy przykład głupoty moich współczesnych.

ŚWIAT JAKO METAFORA

Właśnie piękno świata zmusza człowieka wyczerpanego, człowieka, który roztrwonił całe swoje dziedzictwo, całą swoją energię, do przypomnienia sobie, że niewolnicy jego ojca mają w udziale więcej dobra niż on, syn. Ich udziałem, zapłatą niewolników ojca, jest piękno. Chce się być po prostu częścią świata, jak kamień, raczej niż być sobą. Wtedy Ojciec zabija tłustego cielca.

W decydującej chwili ocalają nas przedmioty, rzeczy bezwładne.

Piękno to kontakt dobra ze zdolnością zmysłową (rzeczywistość jest tym samym).

Prawda to kontakt dobra z inteligencją.

Cały wszechświat jest jedynie wielką metaforą. Astrologia etc. to zdegradowane refleksy tej wiedzy o wszechświecie jako metaforze, czy też próby — nieuprawnione (wydaje mi się) — znalezienia materialnych dowodów. Tak samo alchemia.

Za każdym razem kiedy rozmyśla się o pięknie, natrafia się na mur. Wszystko, co o tym napisano, jest najoczywiściej i naj-

nędzniej niedostateczne, bo punktem wyjścia do takiego studium musiałby być Bóg.

Piękno polega na opatrznościowym zrządzeniu, mocą którego prawda i sprawiedliwość, jeszcze nierozpoznane, domagają się w milczeniu naszej uwagi.

Piękno jest naprawdę, jak mówi Plato, wcieleniem Boga. Piękność świata nie jest różna od rzeczywistości świata.

Simone Weil
Tłum. Cz. M.

Cahiers, Plon
i *La Connaissance surnaturelle*,
Gallimard

SUSANNE K. LANGER

ZASADY SZTUKI, ZASADY TWÓRCZOŚCI

Mówi się nieraz, że pojęcie sztuki zmienia się z wieku w wiek; że różne narody, różne epoki, nawet różne szkoły w tym samym miejscu i czasie mają różne koncepcje tego, c z y m jest sztuka, sądzą zatem rozmaicie o tym, c o jest sztuką i co nią nie jest; że w rezultacie nikt nie może stwierdzić raz na zawsze, czym jest sztuka, co się rozumie przez termin „dzieło sztuki", wreszcie — co ma lub nie ma uchodzić za takie dzieło [1].

Gdyby te generalia były prawdziwe, niewiele miałyby sensu krytyka sztuki, nauczanie sztuki, lub filozofowanie o sztuce (a nawet jej produkowanie). Lecz te generalia są zbyt... generalne, aby były prawdziwe, czy zresztą — fałszywe.

Zacznijmy od pierwszego stwierdzenia: że pojęcie sztuki zmienia się z wieku w wiek. Czy możemy określić, jakie jest w tym czy innym wieku pojęcie sztuki? W większości wypadków korzystamy z dwóch źródeł informacji: z tego, co w danym czasie mówią o sztuce teoretycy, i z tego, co wydają się przyjmować artyści danego czasu. To samo dotyczy oczywiście różnych miejsc w różnych epokach, np. Grecji, Egiptu czy Chin w 600 roku przed Chr., lub Francji czy Rosji w roku 1950.

Myślę, że można sformułować definicję sztuki, która odnosi się do wszystkiego, co artyści — ze zmiennym szczęściem — stworzyli. Inaczej mówiąc, pojęcie sztuki implikowane przez praktykę (a więc to, „co wydają się przyjmować artyści") nie zmienia się w czasie i przestrzeni. Możemy chyba spokojnie powiedzieć, że wszelka sztuka jest tworzeniem „wyrazistych form", czyli p o s t r z e g a l n y c h f o r m, w y r a ż a j ą c y c h l u d z k i e u c z u c i a. Ta definicja odnosi się zarówno do prymitywnych „Afrodyt" jak do „Venus z Milo" i do „Ptaka" Brancusiego, do *Psalmów* Dawida, *Pierwiosnków* Herricka i *Ulissesa* Joyce'a, do *Śakuntali* i *Świętoszka,* do słynnych

[1] Ze zbioru *Problems of Art,* London 1957. Przekład z niewielkimi skrótami.

malowideł jaskiniowych i do wykwintnych portretów Reynoldsa czy Sargenta, do starożytnych hymnów świątynnych, do afrykańskich tam-tamów, do Mozarta i do Wagnera. Określa ona, jak sądzę, to co zawsze robili wszyscy artyści. Niewiele zyskamy nazywając „sztuką" tylko to, co uważamy za dobre. Są dzieła sztuki złe; może też być dzieło nieudane, czy mierne. Lecz tam, gdzie istnieje bodaj odrobina artystycznej intencji (czy to jawnej, wyłącznej intencji artystycznej, czy też nieuświadomionego artystycznego impulsu), tam uzyskany zostaje pewien wynik artystyczny, tj. jakaś wyrazista forma. Najważniejsze. że ta definicja ogarnia wszelki rodzaj sztuki. Czy dzieło jest dobre czy złe — zależy od innych czynników niż intencja artystyczna. Ale to, czy jest ono dziełem sztuki, zależy od pragnienia jego twórcy, by ułożyć je w kształt, który by wyrażał jego koncepcję jakiegoś uczucia lub całego splotu uczuć; kształt — jak mawiają artyści — „wyczuty", „żywy".

Lecz ta szeroka definicja wyklucza pewne przedmioty, które teoretycy zaliczali czasem do kategorii „dzieł sztuki". Irwin Edman określa sztukę jako „dziedzinę wszelkiej świadomej obróbki materiału, dokonanej w celu praktycznym lub jakim bądź innym". Znajduje się w dobrym towarzystwie. Platon mówi o szewstwie i medycynie, jako o „sztukach", zaś działalność finansową nazywa „sztuką płacenia". Lecz w dialogach Platona słowo „sztuka" ma najwyraźniej dwa znaczenia. Gdy Arystoteles dzielił sztuki na „doskonałe" i „niedoskonałe", przyjmował to rozróżnienie, które my wprowadzamy przy pomocy niezgrabnego terminu „sztuki piękne". Jednak Edman odrzuca to rozróżnienie. W książce *Arts and the Man* powiada: „Sztuki piękne zostały wyodrębnione i niemal utożsamione ze Sztuką przez czysty przypadek. Bo w malarstwie czy rzeźbie, muzyce czy poezji robimy z materiałów użytek tak jawny i zarazem subtelny, że w tych sztukach widzimy wzór Sztuki, a przeżycie estetyczne wobec nich jest najczystsze i najmocniejsze".

Tymczasem zmysłowe, czyli dosłownie „estetyczne" przeżycie doskonale przetworzonego surowca jest może najbardziej dobitne, gdy smakujemy jadło i napoje. Edman miał zbyt duże wyrobienie artystyczne by wyciągnąć wnioski z własnych twierdzeń, ale inni zrobili to za niego. Baker Brownell policzył w poczet S i e d m i u ż y w y c h s z t u k sztukę gotowania, a Willem Thieme robi z gotowania i filozofii najniższy i najwyższy szczebel drabiny sztuk. Gdyby Albert Barnes nie zbił z tropu Johna Deweya, ten ostatni gotów by postawić na jednej płaszczyźnie balet i golf, rzeźbę i fryzjerstwo.

Dlaczego odrzucam definicję sztuki jako rzemiosła? Ze względów pragmatycznych. Dyrektorzy muzeów sztuki oszaleliby, gdyby mieli wystawiać torty, które zdobywają nagrody na kiermaszach i nylony czy papierosy, które na pewno są ósmym cudem świata. Nie sposób posługiwać się w muzealnictwie definicją tak szeroką. Po drugie — fundacje, popierające sztukę, nie dają stypendiów sławnym kucharzom lub fryzjerom, farmaceutom lub nawet chirurgom, którzy wszak osiągnęli jedną z najwyższych sprawności, jakimi ludzkość może się obecnie szczycić. Powszechne użycie jeszcze nie przesądza o znaczeniu słów, ale trzeba specjalnych powodów, by mu się przeciwstawić. Przede wszystkim zaś uważam, że ta szeroka definicja jest uboga filozoficznie, ponieważ nie stawia żadnych specjalnych dla sztuki problemów, poprzez które dałoby się rozwinąć ogólne pojęcia o sztuce.

Sztuka jest rzemiosłem, ale ma specjalny cel: stworzenie wyrazistych form — form uchwytnych wzrokiem, słuchem czy nawet wyobraźnią, które ujawniają naturę ludzkiego odczuwania. Myślę, że to stwierdzenie jest po prostu prawdziwe lub fałszywe dla każdego miejsca i czasu. Jeśli jest fałszywe w odniesieniu do człowieka jaskiniowego, gdy malował swoje obrazy — święte, czy magiczne, czy po prostu ostentacyjne (chodziłoby o symulowanie bogactwa), czy jakie bądź — jeśliby miało być fałszywe wówczas, jest fałszywe i teraz. Jeśli te malowidła nie osiągnęły swego stylu i piękna przez to, że wyraziły jakieś uświadomione uczucie, to w takim razie teoria jest błędna i żadna zmiana w życiu ludzkości nie uczyni jej prawdziwą.

Co ciekawe w tym podstawowym pojęciu sztuki, to to, że wszystkie główne jej problemy występują w jego świetle nie po jednemu, lecz w bezpośrednim lub odległym związku ze sobą wzajem. Wymieńmy dla przykładu: autonomia różnych sztuk i ich bardzo zawiłe pokrewieństwa, które są czym innym niż posiadanie jakichś wspólnych rysów lub ekwiwalentów, pochodzenie i znaczenie stylów, ciągłość historyczna, tradycja i rewolucja, motywacja, świadomy zamiar i cele zewnętrzne, samowyrażanie się, przedstawianie, abstrakcja, wpływy społeczne, funkcje religijne, zmiany smaku i wszystkie zagadnienia krytyki, stare spory o reguły artystyczne i pogarda dla „czystej techniki".

Sztuka, pojęta jako tworzenie wyrazistych form, które przekazują idee odczuwania (względnie coś, co się czasem nazywa „wewnętrznym życiem", „rzeczywistością subiektywną", „świadomością" — wiele jeszcze istnieje innych określeń), jest czymś stałym, lecz tworzenie tych form jest tak rozmaite, że mało kto zdaje sobie sprawę, jak wiele składa się na nie czynników historycznych

i bieżących, przypadkowych. Sądzę, że większość różnic w poglądach na cele sztuki, jej kanony i kryteria, powstaje na płaszczyźnie tych czyników zmiennych, które zbyt często uważa się za czynniki stałe. Oto główne czynniki zmienne:

1 — Idee, jakie artysta pragnie wyrazić.
2 — Odkryte sposoby tworzenia artystycznego.
3 — Sposobności, jakich dostarcza otoczenie fizyczne i kulturalne.
4 — Reakcja odbiorców.

Najważniejszy jest czynnik pierwszy. Rozpiętość jego możliwości jest olbrzymia. Jedyne chyba jego ograniczenie polega na tym, że wszelkie idee artystyczne są ideami czegoś odczutego, lub inaczej: życia jako czegoś odczutego; bo nie muszą to być idee uczuć, które rzeczywiście miały miejsce. Specyfika sztuki, to wyobrażalne uczucie lub odczucie, wyobrażalne istnienie subiektywne. Rzecz zupełnie odmienna od snów na jawie, które są wyobrażonym przeżyciem, budzącym prawdziwe wzruszenie, niby podobne, niby niepodobne do wzruszenia, jakie by wywołało podobne przeżycie w rzeczywistości. W snach i marzeniach „ewokujemy" uczucie, w dziele sztuki pojmujemy je, formułujemy, ucieleśniamy. Dzieło sztuki, symbolizując proces emocjonalny, robi to jako całość. Symbolizować może wszelki proces, od rytmicznego poczucia, jakie daje myśl złożona, lecz jasna i krótka, aż do całego poczucia życia, miłości, jaźni, aż do poczucia śmierci, które wyznacza najszerszy chyba zakres naszego odczuwania. Związek między uczuciem pojętym i pokazanym, a uczuciem wywołanym przez ogląd i rozumienie obrazu wewnętrznego życia — to jeszcze jeden ciekawy problem, który wynika z tego podstawowego pojęcia sztuki, lecz nie sposób go tu rozwijać.

Uczucia, które ludzi interesują, mają swe ograniczenia, swój dzień i godzinę, podobnie jak rzeczy, fakty i czynności. Tropy uczuć, które chcemy śledzić, są przede wszystkim naszymi własnymi tropami — własnymi nie w sensie osobistym lecz kulturowym. Gdy nasza kultura sięga nagle poza swe stare granice i nawiązuje styczność z kręgiem innych kultur, zaczynamy się interesować nowymi możliwościami odczuwania. Trzeba na to czasu, lecz przychodzi chwila, gdy ujawnia się nam piękno egzotycznej sztuki. Pojmujemy wówczas humanizm innej kultury, nie tylko teoretycznie, lecz także przez wyobraźnię. Odkrycie piękna w sztuce murzyńskiej, polinezyjskiej czy w sztuce Alaski stanowiło takie poszerzenie emocjonalnego wglądu w naszą epokę.

Uczucie, które ma być wyrażone, dyktuje to, co Elie Faure nazwał „Duchem form". Lecz życie sztuki jest bardziej zawiłe i bardziej drobiazgowe niż rozległe mutacje owego Ducha. Czasem wkradają się w to życie sprawy całkiem przypadkowe, by skręcić jego

bieg. Nie są to sprawy, które by zmieniały tropy odczuwania jak — powiedzmy — upadek kultury, nowe religie, ekspansja handlowa, wyprawy krzyżowe lub inne wydarzenia społeczne. Są to sprawy takie, jak wynalezienie tempery oleistej, eksploatacja kararyjskiego marmuru, zbudowanie organów w sklepionym kościele. Lecz łatwo jest przecenić wpływ materiału, jakim dysponują artyści. Moim zdaniem o wiele istotniejsze jest odkrycie podstawowych sposobów artystycznych.

Wprowadzenie jakiegoś istotnego sposobu rozpoczyna nową tradycję artystyczną. Tradycja żyje na ogół dłużej niż styl; style mogą rodzić się i umierać w obrębie jednej tradycji. Style są również zależne od sposobów, bo odmiany, krzyżówki i przekazywanie sposobów to proces tak złożony, że jawi się on już to jako kluczowy element techniki, już to jako kompozycja, wybór tematu, język, rodzaj literacki (poemat epiczny, ballada, sonet itp.), już to jako „wpływ". Ze sposobów najpotężniejszych rodzi się to, co by można nazwać „wielkimi tradycjami" sztuki. Metryczny układ słów jest takim właśnie podstawowym sposobem, z którego zrodziła się jedna z wielkich tradycji poezji. W dziejach kultury indoeuropejskiej sposób ten jest zapewne również stary, jak inkantacja i język liturgii. Innym znowu sposobem jest przedstawianie w sztukach plastycznych. Nasza własna sztuka jest tak ściśle związana z przedstawianiem, że uważamy je za rzecz oczywistą i byliśmy, jak dotąd, bardziej uwrażliwieni na jego warianty, tj. style, niż na samo przedstawianie jako sposób wytwarzania obrazu czy rzeźby. Lecz w niektórych częściach świata, gdzie istnieje plastyka, przedstawianie stworzeń lub rzeczy jeśli wogóle występuje, to niezmiernie rzadko (np. w sztuce Maorysów), a dziś mamy wśród siebie artystów, którzy uważają je za zbyteczne.

Tworzenie postrzegalnych, wyrazistych form stanowi zasadę sztuki. Lecz zastosowanie jakiego bądź — choćby i najważniejszego — sposobu, stanowi tylko z a s a d ę t w ó r c z o ś c i a r t y s t y c z n e j. Opinia, że pojęcie sztuki zmienia się z wieku w wiek wynika, jak sądzę, z mylnego utożsamiania najogólniejszych zasad techniki artystycznej, stosowanej w określonym czasie i w określonej kulturze, z zasadami samej sztuki. To właśnie zrobił Arystoteles w *Poetyce*. Jasno i gruntownie pojmował on zasady, na których opierał się dramat grecki. Dostrzegał też dosyć oczywiste zbieżności między strukturą dramatyczną i strukturą epicką: w tej drugiej znajdował mimochodem poszczególne rodzaje literackie (poemat liryczny, sielankę, odę itd.). W rezultacie Arystoteles uznał zasady konstrukcyjne dramatu (stosunek akcji do postaci, rytmiczne i inne związki między akcją a „wymową", typowe podziały akcji, słynne

„jedności" i wszelkie ważniejsze sposoby budowania greckiej tragedii) za ostateczne zasady samej poezji.

Sięgając na chwilę do innej sztuki znajdujemy tę samą sytuację w analizie muzyki, przeprowadzonej przez Heinricha Schenkera. Wydawało mu się, że najpierwotniejszym czynnikiem, do którego może dojść analiza materiału muzycznego, jest rozłożenie tonów (czyli dźwięków o określonej wysokości) na składowe ich części: „górne dźwięki" (alikwoty), które wyznaczają naturalne etapy biegu melodii i — dalej — rozwój kontrapunktu. Wynika z tego oczywiście, że nie może być muzyki bez określonej wysokości dźwięku, bez „harmonii, która jest sprawą natury, i melodii, która jest sprawą sztuki" (powiada Schenker). Płynne *glissando* gitary hawajskiej i dudnienie afrykańskich bębnów to dla niego nie jest muzyka.

Otóż Schenker odkrył podstawowe sposoby, które uformowały wielką tradycję muzyki europejskiej. Lecz nie są to zasady wszelkiej muzyki. Muzykę mogą stwarzać bębny Watusi, monotonne nawoływania, nawet konchy i rogi. Inna sprawa, że konstrukcja melodii w ramach harmonijnie powiązanych tonów stanowi chyba najpotężniejszą zasadę twórczości muzycznej, jaką kiedykolwiek wynaleziono.

Pozorna nieokreśloność tego czym jest sztuka, lub czym jest naprawdę dany rodzaj sztuki, wynika stąd, że zasady konstrukcji bierze się za definicję funkcji sztuki. Można to zilustrować na każdym polu. Wróćmy znów do poezji, gdzie bez trudu znajdziemy przykłady sprzecznych poglądów.

Nie sposób stworzyć koncepcję dalszą od Arystotelesa niż ta, jaką zarysował w swoim słynnym odczycie o zasadach poezji E. A. Poe. „Wiersz — powiada on — zasługuje na tę nazwę tylko o tyle, o ile podnieca, stwarzając duchowe uniesienie. Wartość wiersza jest proporcjonalna do tego uniesienia. Lecz wszelkie uniesienia są nietrwałe, to prawo ludzkiej psychiki. Taki stopień podniecenia, który w ogóle pozwala wiersz nazwać wierszem, nie da się utrzymać na przestrzeni utworu o większej długości. Możemy to wielkie dzieło, jakim jest *Raj utracony* Miltona, uważać za poezję tylko wtedy, gdy spojrzymy na nie jako na szereg drobnych wierszy. Jeśli czytamy je całe jednym ciągiem, czujemy nieustanne przeplatanie się podniecenia z depresją". Poe nie zawahał się ostatecznie stwierdzić: „W odniesieniu do *Iliady* mamy pozytywne dowody, a w każdym razie bardzo istotne racje by sądzić, że została zamierzona jako szereg wierszy lirycznych. Lecz przyjmując, że została stworzona jako epopeja, mogę powiedzieć tyle: to dzieło opiera się na niedoskonałym poczuciu artystycznym".

Wśród różnych zabiegów, jakich się dokonuje na światowych arcydziełach by wcisnąć je w ramy bardzo szczególnych teorii,

zabieg Poego wydaje mi się szczytem heroizmu. Oczywiście Poe wykładał co najwyżej zasadę kompozycji lirycznej, którą się stosuje, ilekroć jakiś wiersz ma oddać odrębne przeżycie emocjonalne. Może fakt, że Poe nie dostrzegał innych celów dla poezji, wynikał z natury jego własnego, jednostronnego talentu. W perspektywie historii Poe jest mniej od Arystotelesa usprawiedliwiony z tego, że zasady tworzenia (względnie konstrukcji) uważał za zasady sztuki. Ale też był mniejszego kalibru człowiekiem.

Trzecią normatywną teorią, która przychodzi na myśl (choć napisana później, niż szkic Poego, reprezentuje właśnie jedną z tych norm, które Poe atakował), jest poetyka Matthew Arnolda. Arnold streścił w jednym zdaniu swą koncepcję poezji, „jako krytyki życia, w warunkach ustalonych dla takiej krytyki przez prawa poetyckiej prawdy i poetyckiego piękna". Krytyka życia. Jakiż gwałtowny kontrast ze stwierdzeniem Poego: „Określiłbym pokrótce poezję słów jako r y t m i c z n e t w o r z e n i e p i ę k n a. Jedynym jej sędzią jest smak. Ma ona bardzo luźne związki z intelektem czy z sumieniem. Obowiązek lub prawda obchodzą ją tylko ubocznie".

Mamy tu zatem jakby trzy różne pojęcia tego, czym jest poezja, i trzy różne normy jej wartościowania. Lecz kiedy czytać nieco uważniej tych autorów, wybranych trochę na chybił trafił, okazuje się, że pojęcie poezji zostało we wszystkich wypadkach *implicite* przyjęte z góry, jako rzecz wiadoma; że zresztą owa wiedza jest intuicyjna, zatem nic więcej nie ma tu do powiedzenia. Kto jak kto, ale z pewnością Arnold nie powinien był zamykać definicji w błędnym kole: tymczasem określa on poezję jako krytykę życia, rządzoną prawami p o e t y c k i e j prawdy i p o e t y c k i e g o piękna . Co znaczy „poetyckie" — można tylko wyczuć. Arystoteles zauważa, że Homer pojmował instynktownie prawa organicznej kompozycji i dzięki temu przewyższał wszystkich poetów (1451 b). A na innym miejscu mówi, że najważniejszą rzeczą w poezji jest być mistrzem metafory, czego nie sposób nauczyć się od innych, bo wymaga to intuicji logicznej (1459 a). Poe zaś mówi wprost, że percepcja piękna stanowi odrębną władzę. Nazywa ją „smakiem", czasem „wyczuciem poetyckim", a opisuje jako nieśmiertelny instynkt, który dał światu „wszystko to... co świat kiedykolwiek umiał pojąć i zarazem odczuć jako poetyckie".

Znajdujemy się tu na bardzo grząskim gruncie. Słowo „smak" tę grząskość pogłębia. Stara maksyma *de gustibus non disputandum* utwierdziła przekonanie, że piękno jest po prostu tym, co zadowala smak, a ponieważ piękno równa się wartość artystyczna, więc wartość artystyczna zależy od smaku — akurat tak samo, jak wartość

kawy lub słodyczy. Oczywiście w takiej perspektywie czystym snobizmem wydaje się stawianie smaku nielicznej grupy ponad smakiem większości — tj. szukanie miernika dobrej sztuki poza smakiem najbardziej powszechnym.

Zamiast godzić się na taki wniosek, który wydaje mi się zupełnie fałszywy, wolę porzucić metaforę „smaku". Daje ona przeżyciu artystycznemu fałszywą prostotę i zbytnio podkreśla składnik przyjemności, który wspólny jest temu przeżyciu i wrażeniom smakowym. Będę zatem mówić o percepcji piękna. A z chwilą kiedy przestaniemy odnosić piękno do irracjonalnego smaku okaże się, że można je określić.

Louis Arnaud Reid w swej książce *A Study in Aesthetics* (1931) powiada: „Piękno to po prostu wyrazistość". Zdanie to stanowi jakby zwięzły komentarz do definicji sztuki, jaką podałam na początku: „sztuka jest tworzeniem form wyrażających ludzkie uczucia". Co więcej — ma ono zaletę pragmatyzmu, którą zachwalam w mej własnej teorii. Wyjaśnia dlaczego wykrywanie piękna musi być intuicyjne: w znaczenia zawsze wnikamy intuicyjnie. Dalej — koncepcja piękna jako wyrazistości danej formy tłumaczy, dlaczego można nie dostrzec piękna tam, gdzie przecież istnieje; dlaczego dojrzałość umożliwia nam ocenę czegoś co uprzednio było zbyt dziwne, lub w jakiś sposób zbyt nieprzyjemne, lub może zbyt enigmatyczne, by wyrazista jego forma wzbudziła w nas oddźwięk. Co najważniejsze, koncepcja ta umożliwia badanie przyczyn, dla których sztukę obarczano w ciągu wieków coraz to nowymi funkcjami: dydaktyczną, religijną, terapeutyczną i Bóg wie jakimi — a równie często zwalniano ją z wszelkich funkcji i sadowiono na cokole (lub na sztalugach) w całkowitej izolacji.

To, co kieruje wyobraźnią przy rysowaniu czy ryciu linii, przy ustalaniu proporcji kurnika czy świątyni, lub przy szeregowaniu słów malujących jakieś wydarzenie (może nim być pojawienie się jakiejś myśli lub głos namiętności) — to intuicja. Lecz nie jest sama w sobie m o t y w e m dla stworzenia wyrazistej formy. Motyw wynika zwykle z innych zapotrzebowań. To nas doprowadza do trzeciego z kolei, ważnego czynnika zmiennego w życiu sztuki: chodzi o sposobności, jakie nasuwa artyście otoczenie kulturalne lub fizyczne.

Zapewne znakomita większość dzieł sztuki światowej została wykonana przy jakiejś ubocznej okazji, tj. nie ze świadomą intencją stworzenia dzieła sztuki, lecz z intencją wykonania, pokazania, lub wypowiedzenia czegoś, co jest ważne z innych względów. Ludzie obdarzeni intuicją artystyczną korzystają z każdej takiej okazji, by stworzyć wyrazistą formę. Proszę spojrzeć na zawiłe, zwarte kom-

pozycje słupów totemowych z Alaski. Ich twórcy z pewnością nie zajmowali się teorią sztuki, ale dążąc do tego by słup wywierał odpowiednie wrażenie, posłużyli się wszystkimi zasadami kompozycji, ożywiania formy, które mogły się przydać sprawie rzeźby. Kobiety toczące garnki robiły to niewątpliwie dla domowego użytku, lecz kształt ich zamykały w wyszukanych, bogatych krzywiznach — dla sztuki. Mogły nieraz zdobić garnki, tkaniny czy sprzęty czarodziejskimi znakami dla odpędzenia chochlików, lecz w rękach artysty takie symbole stają się przede wszystkim okazją do stworzenia arabeski. Dwa garnki, ozdobione tymi samymi symbolami i wykonane z tej samej gliny, mogą różnić się biegunowo pod względem wartości artystycznej. Rytuał stanowił zawsze naturalne i płodne źródło sztuki. Pierwszym artystycznym jego produktem jest taniec. Ludzie wpadający w ekstazę prawdopodobnie podskakiwali, nim zaczęli tańczyć. Lecz intuicyjna percepcja wyrazistych form w owych podskokach zachęcała do kompozycji, czyli do stworzenia tańca. Wiemy od czcigodnych autorytetów, że dramat grecki powstał wówczas, gdy okazją po temu stały się tańce sakralne, wcielające motywy mitologii. Kult przepojony był duchem współczucia dla człowieka i lęku przed boskimi mocami: otóż Arystoteles przypisuje tragedii przede wszystkim funkcję budzenia współczucia i lęku.

Praktyka tworzenia artystycznego chwytała w ciągu wieków wszystkie sposobności, jakie nastręczało życie. Artystyczną doskonałość odczuwano zwykle jako wzmożenie wszelkiej innej doskonałości przedmiotu. To wyjaśnia trudność, o którą często potykają się krytycy, gdy próbują oddzielić wartości artystyczne od nieartystycznych. Piękno posągu Matki Boskiej, które jak gdyby wzmaga jej boskie przymioty, trudno ocenić w oderwaniu od tej właśnie funkcji. Mogła ona zresztą być głównym celem, do jakiego świadomie dążył rzeźbiarz. Gdy portret oddaje charakter modela zgodnie z tym, co wiedzą albo przypominają sobie jego przyjaciele (mogło to być głównym zamiarem malarza), mówi się, że to piękny portret. Lecz jeśli jest on piękny, to w istocie dlatego, że malarz dzięki sportretowaniu „charakteru" zorganizował obraz subtelniej i dał wartościom plastycznym większą żywotność, niżby się to stało, gdyby zignorował wymowne szczegóły wyglądu swego modela.

W poezji pomieszanie znaczenia artystycznego ze znaczeniem pojęciowym bywa czasem zupełnie beznadziejne. Tworzywem poezji jest język, a język jest zwykle środkiem przekazywania idei dyskursywnych — informacji, rad, komentarzy, wskazówek itp. Ponadto dosłowne znaczenie wyrazów i zdań gra ważną rolę w kształtowaniu poezji z materiału językowego. Krytyka poezji, jak żadna inna, jest rozdarta między ocenę artystycznych zamierzeń,

środków i dokonań, a ocenę tego, co p o e t a „mówi" czytelnikowi, między wartościowanie tego, co stworzone — i tego, co powiedziane. „Krytyka życia", o której mówi Matthew Arnold, jest takim właśnie przekazem dyskursywnym. Może jego samego zwiodło na manowce jakieś nieszczęśliwe zdanie. Bowiem poezja istotnie u k a z u j e ż y c i e w p e w i e n s p e c j a l n y s p o s ó b, ale nie znaczy to, że je komentuje. Komentarz, gdy stosowany bywa jako element poetycki, nie jest komentarzem poety, lecz wyimaginowanego narratora, który wypowiada się w wierszu. Narrator może się nazywać po prostu „ja", lecz i to także stanowi element poetyckiej kreacji.

Na koniec nie należy pomijać faktu, że wiele dzieł sztuki powstaje bez żadnej okazji; czasami działa sama wyobraźnia. Impulsy artystyczne mogą być świadome i stanowić wystarczający motyw powstania dzieła. Fakt, że często są nieświadome, że zasady artystyczne bywają wynajdywane i stosowane intuicyjnie, podczas gdy dyskursywne myśli artysty kierują się całkiem gdzie indziej — fakt ten wyjaśnia, jak sądzę, to, iż najlepsi nawet artyści wyobrażali sobie najrozmaiciej cel swej roboty.

Czynniki zmienne w sztuce, wśród których mieszczą się zasady konstrukcji i wszelkie możliwe sposoby odczuwania kierujące ich wyborem, są tak liczne, że otwierają nieograniczone w praktyce pole badań. Każde miejsce ma swą własną sztukę, każda epoka przynosi coś, co należy tylko do niej, każdy artysta zmienia linię rozwoju sztuki. Ale uznając zasady samej sztuki jako czynnik stały, potrafimy znaleść sens tych wszystkich różnic i otworzyć dla badania empirycznego lub historycznego nieskończoną ilość problemów, które dotąd wyglądały na chaotyczne zbiorowisko „izmów" — na wielki zlepek różnych punktów widzenia, skąd aż nazbyt często nie było nic widać.

Susanne K. Langer
Tłum. J. W.

ETIENNE GILSON

MALARSTWO I OBRAZOWANIE

Sztuka malowania, czyli malarstwo, z samej swojej natury związana została od kolebki z inną sztuką, dla jakiej niewiele języków ma nazwę, ponieważ — utożsamiając ją z malarstwem — jego imię dawano naogół tej właśnie sztuce [1]. Możnaby ją nazwać obrazowaniem, wcale nie dlatego, by zmieniać zwyczaj językowy (to nie należy do filozofów), lecz by ustalić pojęcia, przydzielając każdemu pojęciu znak, który by symbolizował jego jedność.

Słowo „obrazowanie" oznaczałoby zatem sztukę robienia obrazów, w sensie: podobizn. W językach romańskich sam rdzeń słowa *imago* wiąże jego znaczenie ze słowem *imitari*. Potwierdzają to zresztą najpoważniejsze słowniki. Podobizna, *imago,* jest przede wszystkim i zasadniczo imitacją wyglądu rzeczy. Skoro pod nieobecność rzeczy podobizna przypomina jej rysy, mówi się o podobiźnie, że przedstawia — reprezentuje — rzecz. Można zatem twierdzić, że pojęcia podobizny i obrazowania, które jest sztuką robienia podobizn, nie dadzą się oddzielić od pojęcia imitacji, naśladowania.

Na tym ostatnim pojęciu możnaby oprzeć estetykę obrazowania, gdyby kto zamierzał ją tworzyć. W tej dziedzinie nie spotkałoby się niemal żadnej z owych trudności, jakie piętrzą się w estetyce malarstwa. Bo jeśli obrazowanie jest naśladowaniem przedmiotów (mniejsza o to czy rzeczywistych czy możliwych), w takim razie celem, do jakiego dąży twórca podobizn, jest podobieństwo. Zadanie krytyka, tak cierniste wobec malarstwa, ogromnie się tu upraszcza. W sztuce naśladowczej istnieje model i w zasadzie można z nim porównać jego podobiznę, by zmierzyć — lub przynajmniej ocenić — mniej lub więcej doskonałą wierność kopii wobec modela. Przyświadcza temu fakt, że różni estetycy europejscy i amerykańscy

1 „Les Etudes Philosophiques", 1957, nr 3 (*L'homme et ses oeuvres. Actes du IX Congrès de philosophie de langue françaises*), Presses Universitaires de France, s. 298—301. Ten sam temat rozwija autor szerzej w jednym z rozdziałów dzieła *Peinture et realité,* Paris 1958, J. Vrin.

spontanicznie i zgodnie kierują pod adresem sztuki tzw. abstrakcyjnej ten sam zarzut. Mówią oni zgrubsza tak: odrzucając naśladowanie, malarstwo likwiduje punkt odniesienia, który pozwala formułować o nim sądy. W braku modela, z którym by je można porównać, nie dysponujemy żadnym obiektywnym kryterium. Zatem krytyka staje się niemożliwa. Zarzut ten miałby pełne uzasadnienie, gdyby malarstwo było tym samym co obrazowanie, bo słusznie można twierdzić, że doskonałość podobizny zależy od jej wierności w imitacji przedmiotu. Stopień jej osiągnięć pokrywa się ze stopniem wierności w naśladowaniu.

Byłby to punkt wyjścia dla estetyki obrazowania. Obrazowanie trzeba by zapewne włączyć do sztuk pięknych, bo wszyscy lubią oglądać podobizny, a wielu znajduje przyjemność w ich wykonywaniu. Sztuka ta zakorzenia się niechybnie w mimetyzmie, czyli skłonności do naśladowania, tak silnej u dzieci, wykonujących nieraz świetne podobizny. Podobizny należą do najdawniejszych produktów działalności wytwórczej człowieka i grają dużą rolę w życiu indywidualnym lub zbiorowym. Są nierozłączne od rytuałów magii, od wielu kultów religijnych i wszystkich niemal liturgii. Wiążą się z życiem narodowym i politycznym, z życiem domowym i rodzinnym, z życiem płciowym, jednym słowem ze wszystkimi formami działalności ludzkiej, które można ułatwić albo wzmóc przez przedstawianie i obrazowe upamiętnianie jej przedmiotów. Dlatego też sięgają w tę dziedzinę przemysł i handel. Reklama i wszelkiego rodzaju propaganda wskazują wyraźnie, że zakres działania podobizn pokrywa się z zakresem działalności człowieka.

Analiza poszczególnych przedmiotów obrazowania zapewne by ujawniła dosyć rozmaite ich ujmowanie. Obrazowanie religijne, polityczne, narodowe, pedagogiczne, handlowe itd. zmierza do różnych celów, które różnicują jego metody. Lecz wspólnym mianownikiem jest obowiązek możliwie ścisłego naśladowania, zatem wierności zewnętrznemu przedmiotowi. Podobizny muszą być o tyle zupełne, o ile tego wymaga dany cel. Przede wszystkim jednak mają być — jak się to mówi — c z y t e l n e. Określenie to nasuwa myśl, że podobizna należy do porządku czytania i pisania, zatem — do języka. Twórca podobizn, aby posłużyć się określeniem Poussina, nie „głosi rzeczy niemych". Właśnie dlatego krytyka tak lubi sprowadzać malarstwo do obrazowania. Podobizny mówią, więc widocznie można o nich mówić.

Kłopoty malarstwa klasycznego biorą się z zamieszania, w jakie wtrąciła je chęć uprawiania zarazem malarstwa i obrazowania. Malarze klasyczni utrzymywali zawsze, że przedmiotem malarza

jest naśladowanie natury, lecz to naśladowanie nie powinno być niewolnicze. A co mają robić malarze prócz naśladowania natury? W tym punkcie nie zdołali się nigdy pogodzić.

Jednym z pierwszych, który dostrzegł rozwiązanie problemu, był Delacroix. Na niezmiernie ciekawych stronicach, gdzie uzasadniał swoją koncepcję malarstwa powołując się na idealizm Kanta (wkrótce to samo miał zrobić Wagner), Delacroix stwierdzał odrębność wzruszeń wywoływanych przez malarstwo i — sprawa zasadnicza — zauważał, że ich przyczyna nie ma żadnego związku z tematem obrazu. Istotną ich przyczyną jest układ barw, świateł, cieni i linii, który on sam nazywał „muzyką obrazu". Dodając jeszcze, że pierwszą zasadą malarstwa jest konieczność poświęceń, Delacroix kierował sztukę malowania na drogę, o której sam nie wiedział, dokąd zaprowadzi malarzy. Bowiem poświęcać w obrazie to wszystko, co nie przyczynia się do jego muzyki, a zatem nie pozwala mu zrodzić się, oznaczało początek ofiary ze wszystkiego, co widniejąc w obrazie tylko w celu przedstawiania, nie sprawuje w nim żadnej funkcji plastycznej. Z tą chwilą zaczynało się kroczyć ku Mondrianowi i — jeśli możliwe — dalej.

W tej perspektywie obraz różniłby się zasadniczo od podobizny. Jego funkcją nie byłoby przedstawianie, lecz konstytuowanie przedmiotu utworzonego integralnie dla przeżycia estetycznego. Uzasadnienia tego przedmiotu nie należy szukać na zewnątrz, w jego stosunku do natury, lecz w nim samym. Wedle doskonałego wyrażenia pani Jeanne Hersch (*L'être et les formes*, s. 68), prawdziwym celem działalności malarza „j e s t s a m o i s t n i e n i e dzieła jako dzieła sztuki".

Estetyka wyprowadzona z owej koncepcji różniłaby się znacznie od tej, którą zarysowaliśmy bardzo ogólnikowo w związku ze sztuką obrazowania. Krytyka sztuki byłaby i tu możliwa, lecz ze wszystkimi ograniczeniami, jakim musi ulec gdy — sama będąc jedną z funkcji języka — zajmuje się tym, co Delacroix nazywał sztukami milczącymi. Radykalne rozróżnienie między malarstwem i literaturą stałoby się zadaniem palącym, a pełniłoby się je zgodnie z zasadą malarza Odilon Redona: „Idea literacka występuje, ilekroć braknie inwencji plastycznej".

Sięgając głębiej, dotarłoby się tędy do pojmowania sztuki malowania jako zwróconej ku wytwarzaniu bynajmniej nie podobizn tego co istnieje, lecz istot nowych, poniekąd „niebywałych", które działalność artysty dodaje do sumy istot naturalnych, by wzbogacić nimi świat. I znów spotkalibyśmy tu jako poprzednika tego samego malarza, który nie bardzo lubił filozofów, lecz od którego (może właśnie z tego względu) filozofowie mogą się tyle nauczyć.

W zapisku, niestety niekompletnym, swego niewyczerpanego *Dziennika* Delacroix notował *à propos* niewiadomo jakiego artysty: „...w chwili gdy brakło jego obrazowi tego ostatecznego tchnienia..., dzięki któremu obraz przestaje być obrazem, by stać się (istotą), stać się przedmiotem, zyskującym niezniszczalne miejsce wśród stworzeń..." Mówiąc „przestaje być obrazem", Delacroix chciał zapewne powiedzieć „przestaje być podobizną". Ograniczmy się do konkluzji, że różniąc się pod względem swych przedmiotów, swych celów i wreszcie tych zasad oceny, które rządzą dwoma rodzajami krytyki, obie sztuki — sztuka malowania i sztuka obrazowania — różnią się też w samej swej istocie. Nie będzie odkryciem stwierdzenie, że pojęcia można mieszać, lecz aby wiedzieć, co się miesza, trzeba najpierw wyodrębnić i rozróżnić.

Etienne Gilson
Tłum. J. W.

JAN ULATOWSKI

OBRAZ A RZECZYWISTOŚĆ

Estetyka normatywna dekretuje fakty zamiast je wyjaśniać, a przecież żadna estetyka nie może obejść się bez wartościowania [1]. Czy jest możliwa teoria wartości, która nie byłaby ideologią? Innymi słowy, czy istnieje obiektywna struktura dzieła sztuki? Każda roślina jest rośliną, ale czy każdy obraz jest obrazem? Jak rozwiązać dylemat, który polega na tym, że dzieło sztuki realizuje wartości, ale że artysta je stwarza? Bo przecież dobry obraz jest nowym obrazem, który swoje kryteria przynosi z sobą. Wartość należy więc do struktury obrazu. Ale jedyna analogia w świecie wartości, czyn moralny, nie nadaje się na wzór dzieła sztuki.

Gdy wśród obrazów dokonujemy wartościującej selekcji, robimy tylko to, co robi artysta tworząc: i on w toku pracy bez przerwy eliminuje obrazy, których nie chce stworzyć. Dobierając elementy tworzywa (dzieło sztuki nie jest niczym innym, jak selekcją i syntezą tych elementów), artysta równocześnie dobiera elementy swej osobowości, a więc decyduje o tym, co w niej ma dominować i jak ma się układać ich hierarchia. Konstruując dzieło konstruuje siebie, a tym samym stwarza instancję oceniającą. Cała trudność „zrozumienia" dzieła sztuki polega na konieczności powtórzenia tej operacji. To w tym sensie kontemplacja artystyczna jest „czynna".

Ale w tej samokonstrukcji osobowości artystycznej nie ma nic arbitralnego, przynajmniej w owych optymalnych wypadkach, które są jedynie godne teoretycznej refleksji. Suwerenność artysty jest tylko na pozór absolutna. Gdy mu ją gwarantujemy (czy... koncedujemy!), czynimy to dla tych samych motywów, dla których uznajemy każdą inną suwerenność: by umożliwić realizację nie-

---

[1] Za próbę estetyki nie-wartościującej może uchodzić książka Th. Munro, *The Arts and their Interrelations* („Sztuki piękne i wzajemne powiązanie między nimi"; N. Jork, 1951). Określając dzieło sztuki jako rzecz zrobioną przez człowieka a dającą „zadowolenie estetyczne", Munro jest zmuszony stworzyć klasyfikację, która przypomina bardziej taryfę celną. Bodźcem do napisania książki był rzeczywiście proces importera rzeźby Brancusiego przeciw władzom celnym.

znanych ale koniecznych wartości. Artysta jest warsztatem historycznej konieczności. Suwerenność artystyczna znajduje analogię tylko w suwerenności politycznej. Jak w polityce, nie ma w sztuce norm obiektywnych. Prawdziwym kwalifikacjom atystycznym delegujemy, jak prawdziwym kwalifikacjom politycznym, część naszej suwerenności jako podmiotów historii. Wielki artysta tak samo decyduje o hierarchii wartości, którymi żyjemy, jak wielki polityk. Obaj realizują wartości możliwe w danym momencie, ich geniusz polega na umiejętności znajdywania i utrzymania punktu, w którym schodzą się możliwość i konieczność. Tym punktem jest porządek. Porządkowi politycznemu odpowiada w sztuce styl. Jak teorią polityki jest teoria instytucji, tak teorią sztuki jest teoria stylu.

Styl jest porządkiem form. Możliwość stworzenia teorii stylu zależy od możliwości zdefiniowania formy. W architekturze forma jest formą czegoś — konstrukcji inżynierskiej i jej elementów — stąd łatwość opisu stylów architektonicznych. Czego formą jest forma w malarstwie? Formą jest sam obraz, ale i jego elementy są formami. Ta analogia z literaturą i muzyką była dla teorii malarstwa fatalna. Charakter przedstawiający całego prawie malarstwa pozwolił zrobić z niego rodzaj poezji i zastosować do niego klasyfikację literacką. Gdy malarz wyzwolił się spod tyranii i literatury, cała ta a n a l o g i c z n a estetyka straciła wartość. Lecz analogia z muzyką, jedyna jaka pozostała, okazała się bezpłodna. O formach muzycznych wiadomo wszystko, co można i warto wiedzieć; ale analogicznej teorii malarstwa nie ma.

Jedyna teoria obrazu zasługująca na to miano, bo analizująca jego formy, to teoria geometryczna wzięta z architektury. Teoria ta jest jednak w malarstwie tak samo niepełna jak w architekturze: tu nie uwzględnia bryły, tam koloru. Wreszcie, teoria koloru ugrzęzła z jednej strony w fizyce, a z drugiej w psychologii percepcji. W jaki sposób podział płaszczyzny, linia, kolor, figura, rzut bryły są elementami formy obrazu, jakim elementem tej formy jest format, materiał, faktura — oto pytania, na które nie ma odpowiedzi, nawet hipotetycznej. Cała ta problematyka tonie w najczystszym empiryzmie, od warsztatowego po szkolarski.

Koniec tyranii literackiej stworzył mnóstwo ideologii obrazu, ale żadnej teorii. Nie umiemy obrazu opisać, nic więc dziwnego, że nie umiemy go wyjaśnić. Koniec tej tyranii ujawnił jednak fakt, od którego trzeba wyjść: że forma w obrazie jest czym innym niż kształt przedstawionego przedmiotu. Kształt jest podporządkowany formie, zarówno w tym (drugorzędnym) sensie, że ona go deformuje, jak i w tym (pierwszorzędnym), że forma wywołuje

kształt, a nie na odwrót. Kształt (rzeczywisty albo pomyślany) jest okazją powstania formy, a nie jej przyczyną czy wzorem. Kształt „wchodzi" w formę, która wbrew pozorom go poprzedza (bo gdy nie „wchodzi", jest bezceremonialnie deformowany).

Temat obrazu nie jest bardziej jego przyczyną czy przedmiotem, jak odwrócone na stołach kawiarni krzesła nie są przyczyną, przedmiotem czy choćby tematem symfonii Glucka [2]. Artysta żyje formą i kształtuje ją ze wszystkiego, co mu w ręce wpadnie. Sztuka nie jest analogią rzeczywistości (gdy Cézanne mówi o „ekwiwalentach" malarskich rzeczywistości, myli się co do kolejności tych dopełniaczy, ale ta omyłka jest pokorą i wstydliwością, są cechy wielkości). Sztuka jest dalszym ciągiem rzeczywistości, a więc sama jest rzeczywistością. Sensu dzieła sztuki nie można szukać w tym, co ono na pozór symbolizuje czy wyraża. Sens dzieła sztuki tkwi w nim samym, jak sens rzeczy tkwi w niej samej. Szukać sensu dzieła sztuki poza nim, to uprawiać taką samą metafizykę, jak szukać sensu rzeczy poza nią. Nie znaczy to, że nie należy uprawiać metafizyki, znaczy tylko, że nie należy uprawiać metafizyki jako teorii sztuki, bo jak metafizyka nie może zastąpić fizyki czy chemii, tak nie może zastąpić teorii obrazu. Dzieło sztuki nie „wyraża" stylu, ale go „ma", jak rzecz nie wyraża porządku, ale go ma.

To jest podstawowy fakt malarski, którego teoria nie może ani negować, ani pomijać, ale musi go wyjaśniać. Jest to kamień probierczy każdej teorii obrazu. Koniec tyranii literackiej ujawnił ten fakt z taką siłą, że zmienił nie tylko kryteria artystyczne, ale samo malarstwo. Zjawisko to pozwoliło Gilsonowi [3], który użył nowoczesnego malarstwa jako materiału dowodowego przeciw idealizmowi filozoficznemu, zauważyć, że gdyby Delacroix był konsekwentny wobec założeń, jakie odkrył, gdy zbuntował się przeciw literackiej estetyce malarstwa, byłby wyprzedził abstrakcjonistów o całe stulecie. Abstrakcja jest istotnie bardziej buntem przeciw literackiej teorii malarstwa, niż przeciw tradycji malarskiej, bo dobry obraz zawsze był „abstrakcją". Kto na obrazy nie tylko Uccella i Piera della Francesca, nie tylko Poussina i Chardina, ale nawet Goyi i Rembrandta nie patrzy przede wszystkim jak na „abstrakcje" — n i e w i d z i i c h.

Takie stanowisko jest dziś oczywiste dla malarzy i miłośników sztuki, a przecież ma ono wciąż jeszcze posmak butady, tj. prowokacyjnego żartu. Kto słyszy to zdanie, ma ochotę albo uciec do

---

2 Zob. Bolesław M i c i ń s k i, *Portret Kanta*, „Znak" nr 6 z 1947 r.

3 Etienne G i l s o n *Peinture et réalité* („Malarstwo i rzeczywistość") Paris 1958, J. Vrin.

jego zaprzeczenia, bo radykalizm tego twierdzenia zdaje się ujawniać jakiś wewnętrzny fałsz, albo zaproponować kompromis i powiedzieć, że obraz jest wprawdzie „naprzód abstrakcją", ale że to, czym jest ponad to, też coś znaczy i w gruncie rzeczy jest przecież ważniejsze. Od takiego popłochu wolny jest tylko artysta i miłośnik sztuki, ale oni też jedyni zajmują wobec tego „ponad to" stanowisko nie obciążone kompleksami. Gdy laik daremnie szuka słów, by określić „treść" obrazu, którą — chętnie to zresztą przyznaje — bardziej wyczuwa niż rozumie i gdy często wystarczą mu terminy, które nic nie znaczą (na tym kalectwie żeruje większość tzw. „krytyków artystycznych"), ci dwaj mówią swobodnie o tym, „jak to wyszło". Treść, której nieokreśloność (by nie powiedzieć po witkiewiczowsku „dziwność") jest jedyną rzeczą, jaka laika fascynuje w obrazie, traktowana jest przez nich jako produkt uboczny i przypadkowy.

Tylko artysta, który pozostał w głębi duszy laikiem, wda się w dyskusję nad „treścią" swego obrazu, a musi już być laikiem fanatycznym, czyli ideologiem, by nad tą treścią wdać się w spór. Bo malarz, który maluje dla „treści" (a są tacy, jest ich nawet więcej niż artystów), jest laikiem i może porozumiewać się tylko z laikami. Jakież tortury moralne przechodził Courbet, gdy próbował utrzymać się w intelektualnym *unisono* z fanatycznym laikiem Proudhonem! Istotną cechą laika jest naiwność: czy może być coś bardziej upokarzającego, niż udawać naiwność? Literacka estetyka malarstwa była w całym tego słowa znaczeniu estetyką laicką.

Każdy zbiór linii czy plam, który ewokuje jakiś kształt, ma wyraz swego wzoru, przy czym ten wzór często jest wypadkowy, to znaczy *a posteriori*, a nie *a priori*. Kółko z kilkoma kropkami i kreskami zawsze ewokuje twarz i ta twarz zawsze ma wyraz (choćby była najgorzej „narysowana"). Za człowieka z „talentem" uważamy kogoś, kto potrafi takiej twarzy nadać wyraz zamierzony. Mówimy, że ma „wyobraźnię wzrokową", „pamięć" i „posłuszną rękę", ba, że jest „dobrym psychologiem" i „bystrym obserwatorem". Najwięksi malarze tego wszystkiego nie mieli, a jeżeli mieli, to nie w tym tkwiła ich wielkość. To nie fotografia wyeliminowała kopiowanie rzeczywistości, ono zawsze miało w sztuce tylko prawo azylu.

Jednym z nieporozumień literackiej estetyki malarstwa jest tzw. „ideał". Idealiści (nawet malarze, np. cytowany przez Gilsona Joshua Reynolds albo Ingres) myślą, że artysta „poprawia naturę", że realizuje ideał, którego natura zrealizować nie potrafiła. Teoria ta może powołać się na bardzo wiele przykładów — od greckiej rzeźby począwszy a na malarstwie Ingresa skończy-

wszy, ba, poprzez akty Renoira aż do sztychów Picassa! — ale prawie wszystkie te przykłady świadczą przeciw niej (za nią świadczą tylko te, w których „ideał" był zamierzony) bo „idealizowanie" postaci w dobrym malarstwie nie jest niczym innym, jak neutralizowaniem ich wyrazu. Konsekwentny idealista nie może nie popaść w banał (Canova!), bo jego ideał jest konwenansem. Jak abstrakcjonista wciąż musi unikać symbolizmu swych form, tak malarz figuratywny musi unikać ich wyrazu. Każda „poetyka" obrazu jest konwencjonalna, ale ten konwenans jest restryktywny, a nawet negatywny. Malarz musi jak najmniej mówić (nie chcieć nic „powiedzieć"), by widać było, co chciał zrobić. Im niżej w hierarchii sztuki, tym bogatsza poetyka. Typologia motywów wielkiego malarstwa jest zdumiewająco uboga. Poczucie, jakie mamy, że martwa natura jest obrazem *par excellence*, nie pochodzi — jak sądzi Gilson — stąd, że jabłka i talerze nie czynią nic poza „wykonywaniem tej najbardziej fundamentalnej operacji, jaką jest istnienie", a więc, że mamy tu do czynienia z „doskonałą adekwatnością między rodzajem bytu (modalnością) przedmiotów przedstawionych, a rodzajem bytu obrazu", ale po prostu stąd, że martwa natura ma *minimum* wyrazu i że najdziksza fantazja fabulatorska jest wobec niej bezsilna. W dobrym obrazie każda natura jest jako natura... martwa!

Elementami stylu są więc abstrakcje, i to formalne a nie pojęciowe. Żadna forma w obrazie nie domaga się nazwy (nazwy przedmiotów mają znaczenie czysto orientacyjne, jak tytuły obrazów) i też żadnej nie odpowiada pojęcie. Wyliczenie ilości i jakości trójkątów i kółek w obrazie abstrakcyjnym nie mówi o tym obrazie dosłownie nic; tak samo nic nie mówi o obrazie figuratywnym najgenialniejsza opowieść o przedstawionej w nim scenie. Słusznie pisze Gilson, że najlepszą i właściwie jedyną dopuszczalną krytyką obrazu jest inny obraz. Rację miał Beethoven, gdy zapytany o to, co chciał „powiedzieć" przez swoją sonatę, za całą odpowiedź wrócił do fortepianu i zagrał ją. Nie bez racji zadanie nauczyciela rysunku ogranicza się do korekty. Każdy zły obraz można poprawić, jak źle ułożony bukiet, ale jak o zmienionej formie bukietu można powiedzieć tylko, że „jest lepsza" („tak będzie ładniej"), o zmienionej linii czy plamie też nic więcej powiedzieć nie można.

Poczucie piękna jest poczuciem stylowej konieczności. Styl nie jest formą piękna, bo bez stylu nie ma piękna. Piękno tkwi w stylu, a gdy pojawia się gdzie indziej, pojawia się jako zarys stylu. Paradoks Wilde'a, że mgłę stworzyli impresjoniści, trzeba brać dosłownie, tj. w tym sensie, że impresjoniści stworzyli styl,

w którym mgła staje się formą. Prawda tej obserwacji sięga daleko poza sztukę. Piękno kobiece tłumaczy się zarówno w swoim istnieniu, jak i w swej względności poczuciem stylowej konieczności, bo rasa to styl naturalny. Drzewa, poza wszystkim innym, różnią się od siebie stylem, a ich zbiór jest być może stylem klimatu i ziemi. Brzydota u Boscha, Goyi, Daumiera nie dla tego jest piękna, że jest piękna, tylko dlatego, że ma styl. Nawet wyraz (jak widać na tych ostatnich przykładach) może stać się elementem stylu, ale tylko jako element stylu ma on sens. I stylowe pokrewieństwo nie gwarantuje żadnego innego pokrewieństwa poza estetycznym. To pozwala nam zmierzyć jałowość wszelkiej metafizyki sztuki, np. Malraux, który odkrywa, że pejzaż toledański El Greca jest „pierwszym chrześcijańskim krajobrazem".

Styl jest faktem historycznym; poza swoim czasem styl staje się stylizacją. Mimo to styl nie istnieje historycznie, ale poza czasem. Żyją dla nas style, których czas dawno minął, ale nowy produkt starego stylu odczuwamy jako przejaw złego smaku. Ten paradoks mówi nam, że styl jest życiem form, a więc, że nie jest receptą. W każdej możliwości tkwi jakaś konieczność (choćby konieczność myśli, która możliwość odkryła), ale nie wszystko, co możliwe, jest możliwe równocześnie, a to właśnie jest definicja konieczności. Styl nie jest produktem spekulacji, ale twórczości. Spekulacja, to możliwość bez konieczności. Dlatego selekcja form, z jaką spotykamy się w procesie twórczości artystycznej, nie jest ani arbitralna ani schematyczna. To, co zastajemy, i to, co z tego możemy zrobić, zawiera tyleż elementów nie-koniecznych co koniecznych. Rzeczywistość jako tworzywo jest w tym samym stopniu tylko możliwością co czysta możliwość.

W tym miejscu zgłasza się do dyskusji Gilson, bo to jest istota sporu idealizmu z realizmem. Jeżeli twórczość (czyli świat jako proces) jest mechaniczna, a więc jeżeli jest czystą konsekwencją, to świadomość ludzka jest kalectwem, bo jej problemy są fikcyjne. W takim świecie świadomość byłaby zharmonizowana z mechanicznym procesem, czyli nie istniałaby. Skoro więc świat jako proces nie jest mechaniczny, musimy odpowiedzieć na pytanie, czy konieczność wybierania, nieunikniona dla świadomości, jest jednoznaczna ze swobodą wyboru, czy też stwarza kryteria wyboru, a jeżeli tak, to czy instancja, która dekretuje konieczność, jest w człowieku czy poza nim? Ze wszystkimi zastrzeżeniami przeciw solipsyzmowi z jednej, a mechanizmowi z drugiej strony, idealizm odpowiada, że w człowieku, a realizm, że poza nim. Styl i porządek polityczny, które wyrażają równowagę, jaką osiągnęły możliwość i konieczność, są wynikiem wyboru; ich realizacja zawiera moment

dekretu. Spór między realizmem a idealizmem dotyczy w gruncie rzeczy pytania, na którym etapie realizacji moment ten występuje. Idealizm przeczy istnieniu czystej spekulacji i przyznaje myśli władzę dekretowania, traktuje więc każdą realizację jako wykonanie zamiaru. Realizm przeczy istnieniu poznawalnego, a więc dającego się przewidzieć schematu konieczności i z każdej realizacji czyni przygodę.

Sztuka istotnie doskonale nadaje się do egzemplifikacji tego sporu i Gilson miał niewątpliwie rację przypuszczając, że w tym sporze musi się rozstrzygnąć problem estetyki idealistycznej. By uniknąć z jednej strony dyskusji metafizycznej, a z drugiej pułapek psychologizmu, jakie tkwią w fenomenologii, Gilson przesądza metafizyczne założenia dyskusji, stając na stanowisku „naiwnego realizmu" i zamyka ją w problematyce ontologicznej. To ostatnie znaczy, że nie będzie odpowiadał na pytanie „czym jest obraz", ani „jak pojawia się on w psychice", ale na pytanie kompromisowe: „jak istnieje obraz?" Ramy dyskusji stanowią więc dwie możliwe odpowiedzi: „obraz istnieje jako rzecz" i „obraz istnieje jak system znaków".

Uprzedźmy wyniki ankiety Gilsona i powiedzmy od razu, że pierwsza teza nie dała się w pełni utrzymać, a druga całkowicie obalić. Na pytanie „jak istnieje obraz?" Gilson odpowiada zrazu (po odrzuceniu nie dającej się utrzymać hipotezy czysto reistycznej): „obraz istnieje jak istota naturalna", ale drugą odpowiedź, tę której chciał za wszelką cenę uniknąć, też w końcu przywraca do łask mówiąc, że podział na malarstwo przedstawiające i nieprzedstawiające nie da się utrzymać i że abstrakcja będzie musiała wprowadzić na powrót „znaki", tj. figury, a za nimi wszystko, co się z tym wiąże. W ten sposób książka Gilsona staje się historią filozoficznego fiaska. Niestety, Gilson nie umie w tej klęsce zachować się po rycersku i ryzykując śmieszność (bo nie oszczędza samego siebie) dekretuje, że o malarstwie nie należy pisać.

Można mieć zrozumienie dla goryczy tej konkluzji, ale wniosek, że skoro z pewnej ontologii nie wynika zadowalająca teoria obrazu, to teoria taka w ogóle jest niemożliwa, trzeba uznać za wniosek pochopny. Bardziej niepokojąca jest zresztą druga, nie mniej arbitralna konkluzja Gilsona, mianowicie ta, że malarstwo musi na powrót stać się figuratywne, bo ta konkluzja wcale nie wynika z przeprowadzonego w książce rozumowania, ale jest po prostu prywatną opinią autora. Fiasko tego przedsięwzięcia jest jednak dostatecznie pouczające, by warto było prześledzić drogi, jakie Gilsona do tej klęski zawiodły. Dla czytelnika, który zaczyna od niezmiernie bogatych odsyłaczy (w których Gilson umieścił prawie

wszystkie cytaty, na jakich się opiera), rezultat ten jest tym bardziej godny pożałowania, że z samych cytat zdaje się wyrastać cała estetyka i wydawałoby się, że wystarczy je systematycznie uporządkować, by uzyskać zwarty system twierdzeń o malarstwie jako sztuce.

Próbując utrzymać tezę reistyczną, Gilson sprowadza obraz do tego, co Ingarden nazywa „malowidłem"[4], tj. do rzeczy, która ma istnienie swych składników materialnych, którą można przenosić, sprzedawać, restaurować itd. Reizm prowadzi Gilsona do takich twierdzeń, jak to, że nawet najwierniejsza kopia jest „innym obrazem" (ale i do słusznej obserwacji, że reprodukcja nie ma z obrazem prawie nic wspólnego), że każdy obraz stanowi więcej niż indywidualność, bo cały gatunek sam w sobie („typ"), przez co wyklucza manierę, a w końcu i styl. Jeżeli zajmuje się obrazem w sensie ingardenowskim (tj. jako „przedmiotem estetycznym", który pojawia się dopiero w „doświadczeniu estetycznym"), to tylko po to, by stwierdzić, że obraz nie ma jednoznacznego sensu, skoro sens ten zmienia się nie tylko z widzem, ale i z czasem działającym na wygląd obrazu, jak i na jego ocenę. Faktowi, że elementy obrazu są zmysłowe i że jego wartości zmysłowe zależą ściśle od materiałów, w jakich obraz jest wykonany, poświęca tylko tyle uwagi, ile potrzeba, by podkreślić charakter obrazu jako „rzeczy", bo dalsze konsekwencje tego faktu grożą psychologizmem, a co za tym idzie — idealizmem.

Ta asceza rychło prowadzi do bezradności wobec faktów conajmniej tak samo pewnych, jak te, które udało się wytłumaczyć przy pomocy hipotezy reistycznej. Wielu artystów wyznaje, że projekt obrazu prawie nigdy nie jest projektem w tym sensie, w jakim istnieje np. projekt stołu, innymi słowy, że nie można właściwie mówić o wykonaniu obrazu. Wykonanie jest aktem tak samo twórczym, jak koncepcja, a nawet bardziej, bo koncepcja zazwyczaj pozwala tylko wszcząć proces twórczy i szybko przestaje go determinować. Obraz nigdy nie istnieje, dopóki nie jest skończony — i nigdzie, dodaje realista Gilson. Nawet gdy artysta potrafi utrzymać do końca swej pracy główne linie pierwotnego pomysłu, pomysł jeszcze nie staje się projektem, owszem, gdy obraz może uchodzić za wykonanie szkicu — który był daleko posunięty i prócz materiału i formatu przewidywał prawie wszystkie elementy obrazu — wykonany obraz jest tylko „kopią" tego szkicu, co więcej, jako powiększona kopia małego obrazu musi być zły, jeżeli szkic był dobrym obrazem.

---

[4] Zob. studium *O budowie obrazu* w drugim tomie *Studiów z estetyki*, Warszawa 1958, PWN.

Problem oryginału i szkicu wydaje się Gilsonowi tak przekonywającym dowodem na słuszność reistycznej ontologii, że nie zauważa jego głębszych implikacji. Przecież jeżeli mechaniczne powiększenie dobrego szkicu jest istotnie złym obrazem, to nie dlatego, że jest kopią (dobra kopia może być równie dobrym obrazem co oryginał; istnieją kopie, a zwłaszcza repliki, które są lepsze od oryginału), ale dlatego, że format i materiały są istotnymi składnikami formy. Duża płaszczyzna musi być komponowana inaczej niż mała, obraz olejny inaczej niż akwarela. Fakt, że obraz jest niepowtarzalnym indywiduum, a więc „rzeczą", nie tłumaczy tej prawdy doświadczenia. Jest to ukryte prawidło kompozycji, które dotyczy samej istoty formy, ale prawidła tego nie znajdziemy w obrazie jako rzeczy, tylko we wrażliwości ludzkiej, dla której duża płaszczyzna jest czym innym, niż mała, a plama akwarelowa czym innym, niż plama olejna.

Fakt, że projekt właściwie nie istnieje, ma w sobie logikę, która nie pozostaje bez wpływu na bieg myśli Gilsona. To ona zmusi go do tego, by porzucić reizm i wysunąć hipotezę biologiczną. Zauważmy jednak, że robiąc z obrazu „istotę naturalną", Gilson zamyka sobie drogę do wytłumaczenia formy jako elementu stylu i wyzbywa się wszystkich korzyści, jakie obiecywał mu reizm przez związanie pojęcia formy z jakościami zmysłowymi. Wewnętrzna logika obrazu, której artysta w żaden sposób nie determinuje owszem, która determinuje w całości jego pracę, staje się teraz zupełną tajemnicą. Ta logika jest logiką stylu; dla Gilsona jest ona logiką esencji. Analogia z naturą wydaje się tu oczywista, ale jest tautologią. Esencja obrazu ma swoje źródło w stylu, dla Gilsona — bezpośrednio w Bogu. Artysta jest dla niego, jak natura, tylko pośrednikiem między Bogiem a rzeczywistością, to jest czystym narzędziem. Przestaje więc być odkrywcą stylu. To przeskoczenie kultury niepokoi zresztą samego Gilsona, który w pewnym momencie — wbrew temu wszystkiemu — robi z artysty prawdziwego twórcę, tym tylko różniącego się od Boga, że nie tworzy z niczego. Lecz definicję biologiczną obrazu przeprowadza mimo to do końca i mówi o „własnym życiu", jakie obraz prowadzi po wyjściu z rąk artysty. Jest rzeczą oczywistą, że to właśnie życie nie tłumaczy się naturą biologiczną obrazu, ale ewolucją stylu.

Jest niewątpliwie prawdą, że artysta może sam nie rozumieć swego obrazu i że obraz jest w tym samym stopniu przedmiotem poznania, co istota naturalna; jest również prawdą, że obraz nie „wyraża myśli" artysty, skoro ta „myśl" formułuje się w toku

pracy i skoro nawet artysta nie jest jej pewny nawet po ukończeniu pracy. Trudno jednak przeoczyć, że obraz ma strukturę, która upodabnia go do inych obrazów, a więc, że nie jest „typem", tylko właśnie indywiduum. Hipoteza biologiczna nie pozwala badać obrazu inaczej, niż jako rzecz, ale przecież struktura materialna obrazu nie ma sensu fizycznego, tylko estetyczny. Forma kształtuje materię i przez to samo od niej zależy, ale nie jest materialna, tylko zmysłowa. Rola zmysłów wobec obrazu jest inna niż wobec rzeczy. Hipoteza biologiczna nie pozwala tego dostrzec. Forma ma inny sens niż znak, ale Gilson nie ma o tej różnicy nic do powiedzenia.

W sumie należy powiedzieć, że w książce Gilsona materiał, jaki nagromadził i intencje, jakimi się kieruje, są więcej warte od teorii, jaką na nich buduje. Gilson miał rację pragnąc wykazać szkodliwość recept w sztuce, konieczność sprowadzenia treści i znaczenia obrazu do jego formy, potrzebę usunięcia metafizyki poza nawias teorii sztuki. Artystę trzeba rzeczywiście obronić raz na zawsze przed naiwną indagacją laików i arbitralnością mecenasów, trzeba niewątpliwie podkreślić charakter obrazu jako procesu, a kontemplacji jako procesu analogicznego do procesu twórczego. Jest jednak wątpliwe, czy ontologia, jaką Gilson w tym celu konstruuje, pozwala zadania te wykonać jak należy. Postulując równe napięcie twórcze przy każdym obrazie i nie wprowadzając żadnego kryterium jakościowego (bo nie definiując struktury obrazu), teoria Gilsona jest równocześnie zbyt ciasna i zbyt obszerna. Zbyt ciasna, bo traci z oczu manierę i styl; zbyt obszerna, bo nie pozwala wyeliminować żadnej produkcji malarskiej ze sztuki. Większość tej produkcji to naśladownictwa, ale maniera i styl to rozwinięcie założeń, które mogą być zawarte w jednym dziele, które jednak, bez tego rozwinięcia, nie byłyby prawdopodobnie nawet dostrzegalne. Każde założenie ma pewną ilość implikacji, pewne bogactwo wewnętrzne, które trzeba rozwinąć. Naśladownictwa rozwijają założenia wyczerpane, maniera i styl rozwijają nowe założenia.

Największą jednak wadą tej ontologii jest coś, co można by nazwać eskamotażem zagadnienia wolności. Jeżeli obrazy tworzy Bóg (jak tworzy formy natury), to artysta ma tylko odpowiedzialność moralną. Zapewne, sprawdzalność wysiłku artystycznego prowadzi do omyłek i do nadużyć, ale jej zupełna niesprawdzalność odbiera wolności artysty jej charakter dramatyczny. Wprowadzając nowe założenia, a więc buntując się przeciw mistrzom, artysta dokonywa rewolucji estetycznej i kulturalnej, za którą nie tylko jest, ale i chce byc odpowiedzialny. Nie można mu odbierać po-

czucia, że to w nim odbywa się spotkanie możliwości z koniecznością.

Mimo, że zamiarem Gilsona było — jak pisze w przedmowie — dać „nie tyle wstęp filozoficzny do malarstwa, ile wstęp malarski do filozofii", byłoby przedsięwzięciem na wielką skalę i spełnieniem nadziei Whiteheada, który przewidywał odrodzenie filozofii z refleksji nad sztuką, trzeba jego pracę uznać raczej za interesujące spotkanie tradycyjnej filozofii z problematyką współczesnego malarstwa. Jest to niewątpliwie próba wyprowadzenia refleksji nad sztuką z mroków ideologii i z półmroku archeologii i historii sztuki. co więcej, jest to próba wyjęcia tego przedmiotu z rąk psychologów i socjologów, którzy odebrali go metafizykom. I choć główne myśli książki Gilsona były już wypowiedziane przez historyków sztuki (np. przez Focillona [5], na którego Gilson powołuje się lojalnie i z wielkim uznaniem), ale także przez innych, młodszych filozofów (np. przez Jeanne Hersch [6], której Gilson również składa należny hołd), to wartości czysto literackie tej książki, którą czyta się jak powieść, przyczynią się zapewne do tego, że jej problematyka obudzi zainteresowanie innych myślicieli, wśród których — kto wie — znajdzie się może filozof, zdolny wyprowadzić z refleksji nad sztuką nową filozofię.

Jan Ulatowski
(Bordeaux)

[5] Henri Focillon, *Vie des formes* („Życie form") Paris 1947, Presses Universitaires de France.

[6] Jeanne Hersch, *L'être et la forme* („Byt i forma"), Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1946.

MARCEL BRION

SZTUKA ABSTRAKCYJNA

Określając sztukę abstrakcyjną jedynie jako sposób plastycznego wyrazu, który nie szuka dla siebie form wśród przedmiotów już istniejących w rzeczywistości, dajemy bardzo słabe wyobrażenie o tym rodzaju malarstwa i rzeźby zajmującym tak poważne miejsce w estetyce współczesnej [1]. Nazwa sztuki nieprzedstawiającej, jaką się jej czasem nadaje, ogranicza już z góry jej znaczenie, podkreślając tylko jeden zasadniczy fakt jej przeciwstawiania się, powiedzmy — nawet rewolucyjnego, sztuce tradycyjnej, przedstawiającej. Nazywano ją też niekiedy sztuką konkretną albo bezprzedmiotową. Wszystkie te definicje są same w sobie równie mało warte jak i wiele innych, używanych powszechnie w historii sztuki. Trzeba jednak je wziąć pod uwagę, gdyż wyrażają stan niepewności, niepokoju i niezdecydowania, w jaki popadł ogół miłośników a nawet i historyków sztuki wobec twórczości abstrakcjonistów i zarazem towarzyszące mu poczucie, że chodzi tu o zjawisko złożone i wielkiej wagi, o licznych przedłużeniach w dziedziny psychologii kolektywnej, socjologii a może nawet i metafizyki.

Współczesna sztuka abstrakcyjna nie pozostała bowiem czymś przypadkowym, zlokalizowanym w czasie i przestrzeni, jak futuryzm, fowizm, kubizm, dadaizm, orfizm, puryzm itd. i nie reprezentuje tylko jednego, choćby bardzo ważnego, momentu w historii malarstwa i rzeźby europejskiej. Przeciwnie, istnieje ona już od pół wieku i jej płodność bezustannie wzrasta, co nawet niepokoi czasem jej najgorliwszych zwolenników; gdyż są malarze, którzy zdają się w niej osiedlać jako w pewnego rodzaju szkole łatwizny, podczas kiedy ona ze swej istoty i w swoich twardych wymaganiach jest szkołą surowych praw. Wielu artystów dało się skusić podejrzanym korzyściom, jakie mogłyby z niej wyciągnąć nieudolność i mniej lub więcej świetne improwizacje, albo też łatwym

[1] Szkic zamieszczony w nr 24 kwartalnika „Diogène" z r. 1958. Przekład w skróceniu.

do wydobycia z niej przyjemnym efektom dekoracyjnym. Ale wbrew powszechnemu mniemaniu sztuka abstrakcyjna nie jest sztuką dekoracyjną, jest nawet — zobaczymy zaraz dlaczego — jej przeciwległym biegunem. Chyba że się uzna za dekoracyjną także sztukę Islamu, która istotnie w swych tradycjach religijnych jest w najwyższym stopniu sztuką abstrakcyjną. Byłoby jednak rzeczą dowolną i niebezpieczną wykrywać jakiś paralelizm czy równorzędność pomiędzy sztuką Islamu a współczesnym abstrakcjonizmem zachodnim. Krańcowy subiektywizm plastyka, który bez żadnych uprzednich danych stwarza formy wyrażające jego wzruszenie, jest całkowicie obcy artyście muzułmańskiemu, który — przeciwnie — dąży do całkowitego obiektywizmu usuwając wszelki ślad indywidualnych uczuć na rzecz absolutnego posłuszeństwa ustalonym prawom harmonii: prawom duchowym i zarazem fizjologicznym, zadawalającym tak samo umysł jak uczucia.

Łatwo zrozumieć, że bardzo wygórowane pojęcie czystości religii mogło — jak się to stało w Islamie — uznać za zuchwałość a nawet za bałwochwalstwo chęć przedstawienia Tego, Którego nie można ująć żadnym wyobrażeniem — i nadania konwencjonalnej formy temu, co — będąc transcendentne — nie może mieć żadnego kształtu. Całe dzieje sztuki religijnej są obrazem tych kolejnych, ale płynących w przeciwnym kierunku fal, które biegną od naturalizmu do zrywania z rzeczywistością, od znanej ogólnie anegdoty do abstrakcji. Sztuka nieprzedstawiająca powinna więc znaleźć należne sobie miejsce we współczesnej sztuce sakralnej chociażby dlatego, że wszystkie formy odtwarzania epizodów z chrześcijańskiego repertuaru obu Testamentów i żywotów świętych zostały już użyte i wyczerpane. Twórca obrazów o treści religijnej musi więc mimo swej woli powtarzać to, co już było tysiąc razy robione: hieratyczność bizantyńską, pobożną naiwność średniowiecza, dramatyczny realizm baroku i nawet dziwaczne próby Von Undego, który ubierał według mody z 1900 roku postacie z Biblii i Ewangelii.

Każda forma może się prawdziwie odrodzić tylko dzięki ożywiającemu ją uczuciu. Wielkie prądy plastyczne z pierwszej połowy naszego wieku, jak kubizm, fowizm, futuryzm, były tego uczucia zupełnie pozbawione i właśnie dlatego nie mogły stać się czynnikiem odnowienia sztuki religijnej [2]. Przeciwnie, sztuka abstrakcyjna wydaje się być szczególnie podatna do tego, by stać się sztuką religijną, ponieważ wyraża uczucie w stanie czystym, bez

---

2 Rouault był wielkim malarzem religijnym nie dlatego, ale raczej mimo tego.

pośrednictwa postaci, które przez sam sposób jego przekazywania nieraz je zniekształcają. Maksymalistyczne i krańcowe tendencje ikonoklastów bizantyńskich i Reformacji tłumaczą się przejawiającym się w nich wstrętem do materializowania stanów duchowych. Wszelka postać wyrażająca jakieś uczucie zarazem ogranicza je i w znacznej mierze pomniejsza. Stan kontemplacji przerasta formę i każde przedstawienie przedmiotu.

Niemniej wzruszenie religijne może jednak przejawiać się za pomocą pewnych form widzialnych, tak jak znajduje wyraz w formach dźwiękowych. Toteż malarstwo abstrakcyjne w dużym stopniu przejmuje właśnie od muzyki jej sposoby wyrażania uczuć, ażeby wytworzyć u widza taki stan zjednoczenia z światem sakralnym, w którym nie potrzeba już postaci ani anegdoty. A ten kontakt z świętością będzie tym intensywniejszy i bardziej pełny, im przejście od twórczego wzruszenia artysty do wywołanego przezeń wzruszenia widza będzie szybsze i bardziej bezpośrednie. Manessier przedstawił (używam tego słowa w braku innego odpowiedniejszego) sceny z Męki Pańskiej w szeregu litografii, w których nic nawet nie przypomina widzowi jakiejś postaci czy gestu, a mimo to, a raczej właśnie dlatego, patetyczna treść każdej sceny staje się wiadoma, oczywista i jednoznaczna dla wszystkich patrzących na te kompozycje w takim nastroju skupienia religijnego, w jakim zabieramy się do słuchania Pasji Bacha lub Schutza albo też kompozycji liturgicznych Messiaena.

Ten fakt, bardzo charakterystyczny dla religijnej sztuki abstrakcyjnej, powinien uspokoić tych, co się obawiają, że takie malarstwo, które nie przedstawia postaci ludzkich i ich otoczenia, to znaczy pejzaży i martwej natury, przypominających jeszcze istnienie i obecność człowieka, może przez to samo ulec odczłowieczeniu. Niektórzy też boją się, że zwracać się ono będzie wyłącznie do umysłów i stanie się zbyt celebralne, gdyż przymiotnik „abstrakcyjny" wywołuje natychmiast we Francji skojarzenie z określeniem „intelektualny",jak gdyby jedno było synonimem drugiego. Podają również w wątpliwość, czy to malarstwo bezprzedmiotowe potrafi odwoływać się do zmysłów, uczuć i wzruszeń tak skutecznie jak sztuka przedstawiająca. Przeciwnicy sztuki abstrakcyjnej oskarżają ją chętnie o zwracanie się jedynie do małej grupki wtajemniczonych, do kilku mandarynów intelektualnych i z tego powodu stawiają pod znakiem zapytania jej żywotność i zdolność do odradzania się i rozpowszechniania. Może mają i rację w tym znaczeniu, że tylko ci artyści mogą uniknąć pierwiastków dekoracyjnych i pustych efektów (sztuki bez formy — *l'informel*), których obrazy będą zawierać w sobie pełną treść ludzką, to znaczy, u któ-

rych punktem wyjścia i osnową obrazu będzie żarliwe i głębokie życie wewnętrzne.

Teksty twórców malarstwa abstrakcyjnego z początków naszego wieku są niezaprzeczalnie dokumentami pierwszorzędnej wagi dla poznania tego wewnętrznego życia artysty i duchowych wytycznych kierujących jego sztuką. Zacytujemy tylko najbardziej charakterystyczne z nich: *Świat bez przedmiotów* Malewicza, *Pierwiastek duchowy w sztuce* Kandinsky'ego, *Odczyt w Jenie* i *Notatki* Kleego, *Korespondencja* Franza Marca, *Zasadnicze elementy nowej szutki formalnej* Theo Van Doesburga i *Ogólna zasada równowagi formalnej* Mondriana. Przeciwnie, w tej samej epoce spotykamy bardzo rzadko pisma mistrzów malarstwa przedmiotowego, które glosiłyby podobne wymagania i odzwierciedlały głębokie poruszenie wewnętrznego życia, przenikniętego w takim stopniu wielkimi problemami ludzkiego istnienia. Sztuka nie dlatego jest głęboko ludzka, że przedstawia nagą kobietę na tapczanie, nakryty stół lub ulicę przedmieścia; jest nią o wiele bardziej, kiedy odrzucając te tradycyjne rekwizyty przez pewien układ form i barw budzi ludzkie wzruszenia, zresztą niekoniecznie związane z taką lub inną malarską anegdotą. Obraz abstrakcyjny musi być przesycony wzruszeniem i podniesiony do najwyższego stopnia patetycznego napięcia, ażeby mógł wzbudzić u widza odpowiadające mu uczucia. Nie muszą one być nieodzownie tej samej natury i tego samego natężenia, co uczucia artysty; chodzi przede wszystkim o to, aby ten wstrząs wewnętrzny został wywołany, a nie jest już tak ważne, czy w osobistej interpretacji dzieła widz nie oddali się mniej lub więcej od uczuć doznawanych przez malarza przy tworzeniu obrazu. W istocie bowiem każdy do pewnego stopnia tłumaczy sobie to, co widzi albo słyszy, w duchu własnej osobowości. Dla człowieka zmysłowego Madonna Botticellego lub Tycjana może stać się przedmiotem bardzo ziemskiego podziwu, podczas gdy człowiek uduchowiony dozna wobec Niej tylko wzruszenia religijnego, a przecież dla jednego jak i dla drugiego to jest ten sam obraz. Reakcje publiczności na malarstwo przedstawiające są też niesłychanie różne; ażeby się o tym przekonać wystarczy posłuchać wykrzykników i komentarzy zwiedzających muzea. W martwej naturze Chardina jeden zauważył wyłącznie jej architektoniczną strukturę, u innego wywołała ona tylko skojarzenia wrażeniowe dotyku, powonienia i smaku.

Przyznaję, że ta rozpiętość interpretacji, istniejąca i w malarstwie przedmiotowym, zaznacza się jeszcze o wiele bardziej w sztuce nieprzedstawiającej, gdzie wrażliwość widza nie jest już zwrócona w pewnym kierunku przez oczywistość przedmiotu. Można więc bez

przesady powiedzieć, że obraz abstrakcyjny faworyzuje tę osobistą interpretację i niejako nas do niej przymusza. Gdyż chociaż on sam jest plastycznie zdeterminowany, to znaczy, że formy i barwy występują w nim w jednym i niezastąpionym układzie, wykluczającym wszelkie inne ewentualności, jednak nie jest równie koniecznie związany z danym przeżyciem uczuciowym. Jego formy zostały stworzone z absolutu, a nie ze wspomnień ani z doświadczenia zmysłowego, i to daje im większe i bardziej różnorodne możliwości wzbudzania patetycznych wzruszeń niż te, którymi dysponowały rekwizyty z magazynów malarstwa przedmiotowego. Nawet przy jak najbardziej mocnym i precyzyjnym zdeterminowaniu środków formalnych w świadomości uczuciowej artysty pozostaje jeszcze niekiedy coś niezdeterminowanego, tak że bardzo rzadko — jeśli to w ogóle jest możliwe — malarz potrafi powiedzieć dokładnie: „Chciałem to lub tamto wyrazić".

Obraz przedmiotowy jest zjawiskiem plastycznym w pewnym znaczeniu zależnym od uprzednio wybranych elementów kompozycyjnych. Obraz abstrakcyjny jest odbiciem pewnego stanu, z którego artysta mniej lub więcej zdaje sobie sprawę i gdzie jego podświadomość gra o wiele większą rolę. Sądzę, że można doskonale zastosować do obrazu abstrakcyjnego słynne zdanie Novalisa o poemacie, że „powinien być poczęty w zupełnej nieświadomości, a wykonany z całkowitą świadomością". Wtedy obraz ma tę wielką zaletę, że jest obywającą się bez z góry przyjętych form, bezpośrednią emanacją pewnego momentu w życiu wewnętrznym artysty; będzie więc bardziej wartościowym świadectwem i przekazaniem tego życia niż obraz przedmiotowy, który określa wyraźnie to, co chciał powiedzieć. Tak więc treść i środki jej wyrażania, które gdzie indziej dadzą się od siebie oddzielić, w sztuce abstrakcyjnej jak najściślej jednoczą się i przeplatają tworząc doskonale homogeniczne dzieło.

Przestał więc już istnieć problem „tematu", który od czasów impresjonizmu wywoływał stałą reakcję, coraz silniej zaznaczającą się w początkach naszego wieku, w ostatnich wielkich prądach malarstwa przedmiotowego (fowizm, futuryzm, kubizm). Odrzucając obowiązek „wypowiadania czegoś" doszły one wreszcie do przekonania, że obraz powinien być czystym faktem plastycznym, całkowicie autonomicznym zjawiskiem malarskim. Swoboda, na jaką sobie coraz więcej pozwalano wobec obiektywnej rzeczywistości, wykazywała, że można by się także bez niej obejść. Ale wszystkie te prądy, chociaż już nie interpretujące ją śmiało i w sposób dotychczas nie spotykany, nie mogły się jednak zdobyć na ostateczną zuchwałość zupełnego jej wykreślenia i zwrócenia się

całkowicie do wewnętrznego świata artysty, ażeby w nim szukać prawzoru obrazu. W malarstwie abstrakcyjnym zostaje on uchwycony spojrzeniem skierowanym n a w e w n ą t r z i później przeniesiony na płótno z idealną zgodnością, z pierwotnym zamysłem, środkami nie mającymi nic wspólnego z obiektywną rzeczywistością, jako czysty twór wyobraźni. Wtedy wszystkie elementy obrazu ukazują się nam jako zjawisko spontaniczne, jedyne i bez precedensu.

Jeżeli sztuka abstrakcyjna stała się tym potężnym, powszechnym i nigdy jeszcze w takiej sile nie spotykanym nurtem odrodzenia i odświeżenia artystycznego, to nie z tego powodu, że wyrzeka się przedstawiania już istniejących przedmiotów, ale dlatego, że jako element plastyczny uwzględnia wyłącznie czynnik uczuciowy. W malarstwie przedmiotowym zdarzało się nieraz, że artysta z trudnością harmonizował swoje wzruszenia wewnętrzne z realistycznymi formami, za pomocą których paradoksalnie musiał je oddawać, (dopiero teraz pojmujemy, jak paradoksalne jest to, co tradycyjnie zdawało się normalne a nawet konieczne). Było to źródłem dramatu wszystkich wielkich patetycznych twórców, zarówno Rembrandta jak i Van Gogha. Zmartwychwstały Chrystus z tryptyku isenheimskiego w Kolmarze, którego twarz rozpływa się w blasku, tak że już przestaje być formą a przemienia się w samą światłość, jest znamiennym przykładem tego przejścia od materii do ducha. Mathias Grünewald, nie mogący oczywiście rozumować kategoriami malarstwa abstrakcyjnego, stawia tu pierwszy krok na drodze, na której Manessier doszedł do celu.

Sztuka abstrakcyjna dokonała tego zerwania z odtwarzaniem natury nie tylko dlatego, że stwierdziła tu wyczerpanie się wszystkich możliwości nowych środków wyrazu (bo wszak i kubizm był raczej ich ostatnim etapem niż początkiem nowego nurtu). Zrobiła to głównie dlatego, ażeby wyzwolić życie wewnętrzne, dotąd skrępowane i uwięzione w znanych już z góry obrazach malarstwa przedmiotowego. Mówię o zerwaniu z odtwarzaniem natury, a nie z samą naturą, gdyż ona to staje się właśnie potężnym źródłem natchnienia dla takich malarzy, jak Tal Coat, Bazaine, Winter, Ubac i Esteve, ale występuje w ich dziełach jako element grozy lub świadomość kosmiczna, a nie jako fragmenty pozorów wszechświata, wykrojone z niego i przeniesione na obraz. Malując duszę ziemi, duszę żywiołów, nie zaś ich przypadkową postać, malarze abstrakcyjni dochodzą do koncepcji rzeczywistości uniwersalnej, do zjednoczenia z istotą materii, dla którego zlokalizowanie w jakimś pejzażu stanowiło tylko zaporę, podobnie jak przedstawienie ciała i twarzy ludzkich przeszkadzało całkowitemu i głębokiemu ujęciu wewnętrznego człowieka.

Formy przedstawiające są tym w obrazie, czym są słowa w pieśni, w arii operowej lub w hymnie religijnym: wyjaśnieniem sensu, którego sama muzyka nie mogłaby dość jednoznacznie przekazać. Pozostawiona sobie samej, pozbawiona tekstu, muzyka daje każdemu słuchaczowi możność wzbudzenia w sobie własnych uczuć i połączenia ich z wyrażonymi w utworze uczuciami, nawet jeśli nie są identyczne z pierwotnym wzruszeniem kompozytora. Współpraca między symfonią lub kwartetem a słuchającym ich człowiekiem jest z pewnością innej natury niż ta, która zachodzi pomiędzy poematem a czytelnikiem, gdyż kierunek wzruszeń poetyckich jest zawsze wytknięty przez dialektykę obrazów. Środki wyrazu malarstwa przedstawiającego nie są wieloznaczne, chyba że uczyniono je nimi świadomie, jak w dziełach surrealistów lub w obrazach fantastycznych. Mają ten sam kurs dla wszystkich jak obiegowa moneta. Przeciwnie, każdy malarz abstrakcyjny stwarza sam własne środki wyrazu, trudne do przekazania innym, gdyż nie mają niewątpliwych odpowiedników. Samotność artysty abstrakcyjnego, niemożność uczynienia swojego dzieła zrozumiałym dla widza, który go nie odczuwa i nie d o z n a j e, nie jest odosobnieniem i niepopularnością malarza używającego zbyt nowych i nieprzewidzianych sposobów. Jego położenie upodabnia go raczej do odkrywcy nieznanych lądów, który opowiadałby o nich w języku tych cudownych krain, języku zupełnie obcym dla zasiedziałych na miejscu współobywateli. Toteż trudno nam dzisiaj zrozumieć, dlaczego ludzie z epoki Rembrandta nie mogli się pogodzić ze „Strażą nocną", dlaczego Paryżanie z roku 1877 wybuchali śmiechem na widok pejzaży impresjonistów, które wydawały się im wysoce komiczne, a krytycy współcześni uważali, że Cézanne uprawia malarstwo „pijanicy".

Natomiast niechęć i nieufność znacznej części publiczności do malarstwa abstrakcyjnego dadzą się doskonale wytłumaczyć tym, że nie chodzi tu jedynie o malowanie i n a c z e j (jak to było w wypadku Rembrandta, impresjonistów i Cézanne'a), ale przede wszystkim o malowanie c z e g o i n n e g o. To „coś innego" jest oczywiście niedostępne temu kto nie potrafi zdobyć się na akt przeżywania, wprowadzający nas do obrazu w taki sam sposób, w jaki „wchodzi się" w pejzaż chiński dynastji Sung. Z tego powodu malarstwo abstrakcyjne nie stało się popularne mimo prawie już pięćdziesięcioletniego oswajania się z nim uczuć i spojrzenia, i być może nigdy się nim nie stanie, gdyż wymaga od widza wyjścia mu naprzeciw, skutecznej i w pewnym sensie twórczej współpracy, którą najczęściej paraliżują leniwe przyzwyczajenia wzroku, serca i umysłu.

Marcel Brion

Tłum. Maria Morstin-Górska

ANDRÉ MASSON

KU CZEMU ZMIERZA PLASTYKA?

„Z niemałym wahaniem i obawą staję przed wami w roli kaznodziei".
Whistler

Chcę pokusić się o rozbiór wielorakich stosunków, jakie mogą się wytworzyć między obrazem a patrzącymi [1].

Dawniej sytuacja odbiorcy plastyki bywała bierna, przynajmniej względnie. Dziś natomiast musi się on wykazać rzeczywistą aktywnością.

Widz-aktor, odbiorca-twórca? Tak go określić byłoby przesadą.

Niemniej to pytanie nasuwa się nie od dziś. Czy to gdy Mallarmé powierzał czytelnikowi *le soin de récréer* — współtwórczość, czy gdy przyjaciel jego Odilon Redon mawiał o sztuce jako o przebudzeniu i rozkwicie, zastrzegając się: „Moje malarstwo niczego nie definiuje, niczego nie uczy, tylko inspiruje", zapowiadało to zwrot w pojęciach już blisko trzy ćwierci wieku temu.

Tak, obraz, który ma przebudzić utajony w widzu liryzm — odskocznia ku gwiazdom — czy poemat ofiarowany jak przestrzeń dziewicza, czekająca odkrywcy: nie od wczoraj datują się te równoległe zdobycze sztuk i literatury. Wystarczy stwierdzić, że nie zostały one zaprzepaszczone.

Ale grozi tym zdobyczom zawistnie nieśmiertelny banał — na to mamy aż za wiele dowodów. To, że się rozwinęły, jest istnym cudem i o tym cudzie chcę mówić pozostawiając na boku kwestie sporne i subtelności teoretyczne.

Zanim jednak przyjrzymy się nowym stosunkom możliwym między Obrazem a Widzem, przyda się krótki rzut oka wstecz.

---

[1] Odczyt w *Collège Philosophique* w Paryżu, w lutym 1958, drukowany w „Mercure de France" (X 1958). Przekład z nieznacznymi skrótami.

Oto krótkie dane o autorze: malarz, ur. 1896 r. studia w akademii Sztuk Pięknych w Brukseli, od 1912 mieszka w Paryżu, od 1947 w Prowansji. Mecenat Kahnweilera umożliwia mu wyłączne poświęcenie się malarstwu. Początkowo wpływy kubizmu, potem luźne związki z surrealizmem. Swoisty, jakby panteistyczny symbolizm.

Był czas, kiedy publiczność nie istniała: tylko wyznawcy. Sztuka kryła się za Idolem — za obrazem. I trwało to bardzo długo, nawet i wtedy, gdy „wyznawca" zmienił się w „amatora". Przedmiot, banał tematu, znaczyły dla niego bardzo wiele; malarz to wiedział i samą istotę swego malarstwa trzymał jakby w odwodzie. Znajdował wyjście kompromisowe. Aż do XVII wieku tego rodzaju równowaga zdawała się dogadzać wszystkim. Ale już największego z malarzy holenderskich spotkało odrzucenie wybitnego dzieła, zamówionego przez magistrat Amsterdamu; temat — „Spisek" — zdaniem radnych potraktowany został istotnie „wywrotowo"; w tym sensie, że strona malarska wzięła górę i czar pędzla przeszkadzał notablom amsterdamskim napawać się anegdotą. Wiek XVIII uprawiał tę starodawną żonglerkę z nieporównanym wdziękiem — wyrafinowanie ówczesnego społeczeństwa pozwalało nie naruszać równowagi.

Ale już w epoce romantycznej coś się psuje. Niektórzy artyści, spośród największych podejmują tu świadomą grę; najlepsze obrazy chrzczą „szkicami" i robią je dla siebie, a inne wykańczają „na pożarcie bestiom". Jeden posuwa się aż do dublowania obrazu: wersję, w której zajaśnieje jego geniusz, schowa u siebie w domu, a drugą, identyczną w wymiarach zwulgaryzuje na tyle, aby była strawna dla publiczności. Toteż równocześnie sztuka zyskiwała na swobodzie, (właściwym stylem swobody był styl szkicu) i rodziło się malarstwo koszmarne, zwane „malarstwem oficjalnym", z którego ulatniała się wszelka sztuka. pozostawiając jedynie temat.

I dwoistość owa trwała aż do chwili. kiedy we Francji rozwiał się mit publiczności (tej „grubej", a nie „szerokiej", jak to się potocznie mawia). Dzieło stało się szczere, niezależne, i grupować zaczęło swoją publiczność. Wyznawców. Przedmiot obrazu zeszedł do roli pretekstu i anachronicznej koncesji. Był wąską kładką, potem nitką, a z czasem nawet i nitka, coraz cieńsza, zatraca się niekiedy zupełnie.

Malarstwo nie chce już kompromisu między poezją sobie tylko właściwą, a poetyką konwencjonalną. Krótko mówiąc, artysta żąda teraz od widza, aby on także stał się artystą.

Kilka lat temu pisałem w odpowiedzi na ankietę amerykańską o sztuce nowoczesnej: „Malarstwo jest tworem wyobraźni malarza adresowanym do wyobraźni widza". Podpisuję się i dziś pod tą deklaracją.

A przy okazji nasuwa mi się tu żywe wspomnienie pierwszej wizyty Wellsa u mnie, w Saint-Jean-de-Grasse. Było to w 1932 roku. Życzył sobie zwiedzić moją pracownię, a raczej pokój, który mi pracownię zastępował. Ale sam; „ponieważ — mówił — wiem, że artyści nie lubią asystować przy oględzinach tego, co robią".

Wróciwszy powiedział: „Pierwsza rzecz: nie widziałem nigdy malarstwa w tym rodzaju. Więc proszę mi pozwolić naprzód na historyjkę z mego życia. Jako młody chłopiec musiałem kiedyś leżeć sześć miesięcy, chory. Naprzeciwko mnie wisiał na ścianie obraz przedstawiający jedną z ulic londyńskich, dobrze mi znaną. Po bardzo krótkim czasie bez porównania wolałem przypatrywać się tapecie. Tam przynajmniej mogłem odcyfrować w skromnym wzroku setkę figur zmieniających się w zależności od mego nastroju... Nie robię zestawień z tapetą" — dodał śmiejąc się. „Ale odniosłem wrażenie, że obrazy pana pobudzają potężnie wyobraźnię. Jednym słowem produkuje pan »maszyny do marzeń«".

To, co wtenczas powiedział mi autor *Maszyny czasu*, później bliski mój przyjaciel, wydaje mi się dzisiaj trafnym określeniem całego malarstwa naszej doby (wyłączając oczywiście malarstwo konserwatywne).

Jeśli zgodzimy się, że imaginacja jest tym, co w nas najbardziej indywidualne, i jeżeli wraz z Heraklitem przeciwstawimy stan marzeń sennych (indywidualny) stanowi jawy (wspólnemu) — wniosek będzie jasny: obraz, rzeźba, poemat, partytura zakładają nieobecność świata. I to w coraz większym stopniu od czasu, kiedy malarstwo głosi swą samoistność, autonomię. W naturalnym swoim rozwoju sztuka coraz bardziej stanowczo odmawia dublowania „jawy", zbędnego reprodukowania tego, co wspólne.

Sztuka jest zaczerpnięciem tchu, odpoczynkiem — choćby w swojej ekspresji była najbardziej niespokojna, jak wzburzony sen. A to jeszcze nie wszystko: owa próżnia czy wakacje (od *vacat)* nie zwracają się, albo w bardzo małym tylko stopniu, do intelektu.

Jeśli jest w was głód zrozumienia, nie próbujcie go tutaj zaspokoić. Wasz rozsądek trzeźwo-krytyczny pozostawcie za drzwiami. Pamiętajmy, że zrozumieć znaczy dorównać. A dorównać to przezwyciężyć i pozbyć się czegoś. I w tym może leży sekret — wielka tajemnica — niesłabnącego zaciekawienia obrazami, utworami muzycznymi, literaturą dużego formatu: nic tu nie można z r o z u m i e ć i przez to samo wyczerpnąć — są to źródła niewyczerpane. Od nikogo się nie wymaga, żeby zrozumiał Van Gogha czy Debussyego, czy Rimbauda (rozmyślnie przytaczam nazwiska, ogólnie jak się zdaje, uznane). Nie o to chodzi, żeby rozumieć obraz, partyturę czy poemat. Cel ich jest inny: mają tylko sprowokować w was bunt przeciw więzom — przeciw niewoli szarej konieczności; sprowokować dezercję ze zwykłego porządku dnia; rozgrzać was przy tajemniczym ognisku, otworzyć oczy na światło inne niż przytłaczający blask południa; dać wam usłyszeć

to, co niesłychane, czekać na nieoczekiwane, rozmawiać z Niewysłowionym. Słowem spowodować w was i dla was eksplozję Rzeczywistości.

Wyobraźnia zwraca się tu do wyobraźni. Tak, jeszcze raz to powtarzam — i dodaję: wolność jednego człowieka ma przebudzić wolność w innym. Wolność malarza. I wolność Widza. Swoboda, która pozwala Patrzącemu orzec: „To do mnie przemawia", albo „nie przemawia". Swoboda, która artyście pozwala nie rozumieć wcale tego, co robi. Natchnienie go nawiedza, potem opuszczą. Często czuje on dobrze, że był tylko pośrednikiem czy narzędziem.

Przestroga. Za każdym razem, gdy ślepa i podstępna demagogia domaga się od malarza, muzyka, poety, aby go rozumieli wszyscy, w tej samej chwili wszędzie i nieodmiennie, bez możliwości pomyłki — Kaliban demaskuje się. Chce śmierci artysty, a co najmniej jego kastracji.

Inaczej mówiąc, rozkaz brzmi: do szeregu. A tymczasem artysta jest w najwyższym stopniu „nie-szeregowy". Jest pojedynczy, a co więcej jest jedyny.

Jedyny, bo geniusz artystyczny jest zawsze paradoksem. I musi słuchać wyłącznie swego „dajmona". A ten „dajmon" nie jest zobowiązany do zdawania sprawy przed nikim.

*

Mówiąc „dzieło sztuki" pamiętajmy, że samo pojęcie dzieła obecnie przeobraża się. Niegdyś młodego artystę dopuszczano do bractwa czy cechu po wykonaniu „majstersztyku", „arcydzieła". Sam już sens słowa „dzieło" kojarzy je ze słowem tradycja. Dziś nie ocenia się malarza wedle „majstersztyku" czy jakiejkolwiek pojedynczej pracy: rozwój, przebieg, metamorfoza oto co interesuje. Nawet powiedzieć trzeba więcej: sam wyraz „dzieło" nie przystaje już chyba do naszej sztuki fermentującej, dynamicznej.

Trudno nie zgodzić się ze zdaniem Maurice'a Blanchot, że „malarstwo budzi dziś w nas przeczucie, iż jego poszukiwania i »wytwory« (w cudzysłowie) nie mogą już być dziełami, ale chciałyby przynieść odpowiedź na coś, czego nie potrafimy nazwać". Jeszcze nie potrafimy...

Wielu ludzi pragnie, żeby malarze czuli się nadal zobowiązani ideałami Renesansu.

Czyż to możliwe? Renesans stanowił projekt nadczłowieczeństwa, jego celem było tworzenie „ludzi wyższego rzędu". Okrucieństwo, gwałt łączyły się z wyrafinowaniem, potęga z wdziękiem

i przepychem: tym namiętnościom i tym walorom dawała wyraz sztuka.

Dzisiaj potęga beznamiętnie zmierza do utylitaryzmu i do masowej zagłady: temu sztuka nie może wtórować — może się tylko przeciwstawiać.

A jak odwrotna jest dzisiejsza sytuacja artysty w stosunku do Władzy, podobnie też stosunki Widza ze sztuką uległy odwróceniu. Sztuka nie jest już węzłem społecznym, ale schronieniem, azylem. Nie należy się łudzić: mimo kilku rozreklamowanych wielkich sukcesów aktywność dzisiejszego artysty rozgrywa się — w sensie moralnym — na pustyni. Sztuka prawdziwa nie posiada dzisiaj ani środowiska, ani domu. Uznany czy nie, malarz wie dobrze, że pozostaje na marginesie, a Widza zjednać może tylko odwoływaniem się do wartości wzgardzonych. Wartości, które patrzący zdołał w sobie ocalić, podobnie jak ten, co mu je stawia przed oczy.

Zacytuję list współczesnego malarza amerykańskiego, Moriss Gravesa, dobrze wyjaśniający tę separację i osamotnienie:

„Jeśli moje obrazy są dla kogoś niezrozumiałe, wydaje mi się, że słowa, czyjekolwiek słowa, mogłyby tylko jeszcze bardziej sprawę zaciemnić. Bo dla tych, którym wymowa obrazu jest jasna, lub przynajmniej częściowo jasna, albo tych, których u w a g ę rozbudzić może problem plastyczny, słowa są z całą pewnością zbędne.

Dla tych zaś, którzy szukają czego innego, albo n i e c z u j ą s t r a s z n e j f r u s t r a c j i, więziennego niedosytu, w jakim pogrąża ich indywidualnie i zbiorowo nasza kwitnąca cywilizacja; dla tych, co sądzą, że ta kultura, całkowicie obrócona na zewnątrz, robi twórcze postępy; co poznawszy owoce i latorośle postępu s a m o n i s z c z y c i e l s k i e g o nie stracili jednak do nich smaku — dla nich wszystkich moje obrazy pozostaną zawsze absurdalne. A tym samym nie warte najmniejszej uwagi".

Ten list nie potrzebuje komentarza. Ale chciałbym się zastrzec, że naszkicowana tu sytuacja nie jest beznadziejna. Odosobnienie czy rozdźwięk mają też swoje dobre strony. W ich atmosferze nie rodzą się monumentalne całości, ale za to wolność ekspresjii na wszelkich polach (formalnych i psychicznych), swoboda o takim rozmachu, że wciąż jeszcze nie możemy złapać tchu z zaskoczenia.

A brak „wnętrza", charakterystyczny dla naszego momentu historycznego, budzi ubolewanie, ale każe tym czujniej chwytać dziedzictwo spadające nam w ramiona. Kiedy religie i ryty (z małymi wyjątkami) tracą skuteczność i nawet własne oblicze przy dzisiejszym zredukowaniu człowieka do dwóch wymiarów — naszą misją sekretną, lub zapoznaną, będzie uratować trzeci wymiar,

pozornie unicestwiony, uratować wszelkie dążenia w głąb. Artyści są mnichami wieku industrializacji. Człowiek dzisiejszy w trybach potwornego pośpiechu, tymczasowości, dojrzeć może w artyście i w jego potrzebie uwieczniania to, co człowiek średniowieczny dostrzegał w ascezie klasztornej.

Czy odbiegłem od tematu? Nie sądzę. Zarówno osamotnienie artysty, jak i postawa głęboko kontemplacyjna wymagana dziś od Widza, składają się na tę fundamentalną różnicę z niedawną przeszłością, z wczoraj, której uwydatnienie jest moim celem. Nie tak dawno chodziło się na wystawę obrazów jak do teatru. I można tam było znaleźć teatr całkiem dobry. „Cóż za piękny film, Porwanie Sabinek, — wołał Picasso, usiłując mnie zarazić swoim podziwem dla Davida (nader słabo podzielanym przeze mnie). Tak, scena, przestrzeń sceniczna determinowały i dzisiaj jeszcze determinują malarstwo zachodnie, ale potężne nawałnice niszczą po trochu ściany i sklepienie. Przestrzeń przeniosłaby się, tak jak chcą malarze sekty buddyjskiej Zen — do świadomości artysty. Obraz nie byłby już nagromadzeniem przedmiotów rozbitych, zdeformowanych, wysuszonych, zrekonstruowanych, przeładowanych, ale stałby się sam w sobie — w sensie mistycznym — przedmiotem medytacji.

Malarze Dalekiego Wschodu, poszukiwacze Istoty Rzeczy, umieli w wielkich momentach swojej historii sprostać takiemu zadaniu. Nauczyli siebie i innych spełniać tę wzniosłą wizję.

Bardzo daleko do tego mentalności zachodniej. Bez porównania bardziej powierzchowny jest stosunek do obrazu entuzjasty zachodniego, niż chińskiego lub japońskiego.

U takiego Mu-Ki czy Seszu skromna gałązka rozkwitającej śliwy (jeden z klasycznych tematów) nie daje efektu hedonistycznego, nie jest tylko przyjemna dla oka czy ciekawie precyzyjna. Gałąź surowo „zamarkowana", w kontraście z pączkami tkliwie „napomkniętymi"; w pierwszym rozkwicie tak zagrożonymi, gdy wiosna nurtuje już podziemie, ale powietrze dmucha jeszcze zimą — to przecież rewelacja walk niewidzialnych, rozdzierających Wszechświat; to również symbol znikomości człowieka w tym „świecie rosy porannej" i uwieńczonych mgnień. To orkan duchowy i kosmiczny, który porywa widza, tak jak przedtem niósł, niby jeźdźca, malarza. Czy potrzeba wyjaśniać, że odbywa się tu bez jakiejkolwiek narracji? To oto pociągnięcie pędzla jest duchem gałązki, to drugie — rodzącego się kwiatu...

Nowa „kaligrafia liryczna" japońska posuwa się aż do dematerializacji. Malarz robi znak i jest zrozumiany. A to dlatego, że pochwycił „dźwięk ducha, który ożywia ruch" i umiał tchnąć go

w duszę kontemplującego widza. Tak dzwon w powietrzu wieczornym szerzy jakby do nieskończoności swoje wibracje. Od tej strony wiele powinniśmy się nauczyć. Jedni i drudzy: malarz i widz.

Jak odległy jest od nas ten sposób pojmowania sztuki i życia. A jednak lepsze zrozumienie obrazów chińskich i japońskich — czy to figuratywnych czy „kaligraficznych" — to, jak mi się zdaje, zdobycz niewielu ostatnich lat.

Jednocześnie zapowiada się i już zarysowuje szersza znajomość rzeźby hinduskiej. Ośmielę się o niej mówić, bo tak się składa, że od dawna miałem szczęście otaczać się nią (i przyswajać sobie, dodałbym, gdyby to nie brzmiało zbyt apodyktycznie). „Olśniewające i mętne" Indie nie objawiły się jeszcze, jak się zdaje, w całej swojej potędze ogółowi artystów zachodnich.

Osobiście nie mogę uwierzyć, żeby bliższe poznanie nie przezwyciężyło licznych oporów wobec tej sztuki — jedynej sztuki erotycznej (w wysokim sensie), jaka istnieje na świecie. W pełnym słońcu rzeźby świątyni Konarak ofiarowują oczom rozmaitość postaw miłosnych, a to jest możliwe tylko na drogach wielkości.

Owa zmysłowość sakralna dla większości Europejczyków (a także Hindusów, jak mnie zapewniano) pozostaje martwą literą.

Redukować tę wspaniałą sztukę do określonych aluzji figuralnych — czegoś w rodzaju pornograficznych ilustracji Giulia Romano do Aretina — to w ogóle jej nie widzieć...

W wypadku Europejczyka to zrozumiałe. Długo jeszcze nie będzie on chciał nic wiedzieć o prastarej, elementarnej pieśni łączącej jedną błyskawicą źdźbło trawy i konstelację, pulsowanie rzeki i rytm przypływów, dopełnienie miłosne między mężczyzną a kobietą, uścisk nieba z ziemią. Zachód zawsze uchylał się od współudziału w tym upojeniu kosmicznym — w tym zawrotnym panteizmie — a jego artyści (w przygniatającej większości) wierzą w wyższość form zamkniętych i w izolację przedmiotów; w ich krótszą, to jest dającą się wyczerpać interpretację — w przeciwieństwie do układów otwartych i giętkich, dostępnych najazdom nieskończoności. Sztuka hinduska, podobnie jak pokrewna jej tybetańska, stanowi klucz do objawienia doli wszechludzkiej: właśnie w trwodze i uniesieniu radości dokonuje się wszystko.

Jak wiele Wschodu w całym tych toku wywodów. Ale jakżeby miało być inaczej? Stamtąd idzie Wspaniałość. A także wytrawny wybór.

Nie podobna zbywać krótko tej woli wtajemniczenia, tego instyktu pogoni za unikatem, autentykiem, wraz z całym służącym temu arsenałem forteli i sekretów, przemyślnych aluzji i rozcinania rzekomych podobieństw (w ciasnym, naszym znaczeniu słowa podobieństwo).

„Na dywanach perskich bez motywów kwiatowych — tulipany i róże kwitną i zachwycają, chociaż nie przedstawia ich tam ani rysunek, ani żaden inny element wizualny". To zdanie z Oskara Wilde'a. Szermierza estetyzmu bojowego —.

A teraz z powrotem do naszych spraw.

A więc do dzisiejszego fermentu, do tej Nocy Walpurgii, oszałamiającego sabatu wszelkich form, linii, barw, którego jesteśmy świadkami oraz uczestnikami.

Dyskusja, moim zdaniem już całkiem przedawniona, o wyższości abstrakcjonizmu nad sztuką przedstawiającą lub odwrotnie — jakże mnie gruntownie już znudziła.

Abstrakcjonizm. Z naciskiem stwierdzam, że nie lubię tego słowa. Absolutnie nie. Jeżeli go używam, to tylko dla wygody. I śmiem twierdzić, że nie jestem w tym odosobniony. Nie daleko szukając, nie lubią tej etykiety i ci, których prace oficjalnie się nią opatruje.

Bo też zdaje mi się, że już od pół wieku z górą wszelkie malarstwo warte tego miana ociera się o abstrakcjonizm. To znaczy: odrzuca do granic możliwości imitację. I hegemonię tematu. Sięgnę dalej wstecz: Delacroix — jak i Baudelaire — rzucili iskrę na prochy przekładając urok czysto malarski nad narrację. Monet, twórca impresjonizmu, wywołał potężną rewolucję, istną wojnę o niepodległość: jego dzieła, oraz Cézanne'a (w ostatniej fazie twórczej jednego i drugiego) stanowią uwerturę wszystkich naszych przygód i zdobyczy.

Jednakże pęd do całkowitej eliminacji przedmiotu (bo samo malarstwo staje się, lub chce się stać niepodzielną, jedyną treścią obrazu) to zjawisko świeższej daty.

I tu miałbym ochotę postawić podwójną zagadkę:

Dlaczego malarze „przedstawiający" nie są dostatecznie abstrakcyjni?

Dlaczego „nie-przedstawiający" są zanadto abstrakcyjni?

Odpowiedziałbym: jedni i drudzy nie są na obydwie strony dostatecznie wolni. To nie żart. To stwierdzenie faktu.

Niegdyś malarze wyrzekali się dobrowolnie wolności, jaka była im dostępna (o czym świadczą ich szkice, rezerwat swobody). A dzisiejszy nasz dramat polega na tym, że pragnęlibyśmy być bardziej wolni, niż możemy.

Groteskowa sytuacja, gdy malarz figuratywny boi się być niezrozumiały, a malarz nie-figuratywny popada w panikę na samą myśl, że może być zanadto zrozumiały. Pierwszy boi się tego, co nie nazwane; drugi za wszelką cenę odrzuca obrazowanie.

Lekarstwem na te straszaki mogłoby być wyrzeczenie się tego, co my, Europejczycy, nazywamy indywidualnością (a co w gruncie rzeczy jest manierą, chwytem, znakiem firmowym). Otworzyłoby to drogę predyspozycji szerszej, wspanialszej. Umieć z władczą swobodą przyjąć wszystko, cokolwiek nas nawiedza, cokolwiek nam jest ofiarowane, nie doszukując się oblicza dawcy, ale raczej mówiąc jak mówi Jasnowidzący: jeżeli to, co otrzymuję stamtąd, ma formę, dam formę; jeżeli jest bezkształtne, dam bezkształtność...

Cała dzisiejsza „święta wojna", czy raczej partyzantka, nie budzi we mnie sympatii. Powiem szczerze: zamiast wzajemnie wymyślać sobie od mydlarzy, ciekawiej byłoby, a także może odważniej — pomedytować nad naszymi niedostatkami.

Ograniczę się tutaj do wyliczenia kilku refleksji już sformułowanych.

— Malarstwo geometryczne — czy geometryzujące — może łatwo popaść w dekoracyjność, w ornamentykę (zarzekając się przed nią; inna sprawa, gdyby to był wybór świadomy).

— Malarstwo łagodnie (lub napastliwie) figuratywne, jeśli nie pohamuje skłonności do niekontrolowanej ekspresji, ześliźnie się w ilustracyjność, albo w karykaturę, albo nawet w parodię. (I znowu, gdyby w tym był świadomy zamiar karykatury albo ilustracji, byłoby to do przyjęcia; lecz ten kierunek uważa się przecież za Malarstwo przez wielkie M.) .

— Liryzm czysto kolorystyczny grozi jałowością. Rezultat ogranicza się tu do zaprezentowania palety. Ofiarowując ją widzom malarz w gruncie rzeczy żąda: „Stwórzcie sobie obraz sami". A to, nawet jeśli życzymy Widzowi jak najbujniejszej pomysłowości, jest wymaganiem przesadnym.

— Spotykamy też całkowite zdanie się na przypadkowość. Spotykamy nadużycie materiału. Mam na myśli dzieła malarskie sprowadzone do samej tylko materii. Materii samej w sobie. Jakkolwiek jest ona fascynująca, potrafi płatać brzydkie figle swoim wyznawcom. Za diabelską sprawą chochlika zwanego Analogią, przywodzi nas z powrotem do naśladownictwa, okrytego hańbą przez wszystkich szermierzy sztuki nowoczesnej.

Nie jest to już co prawda imitacja ciała (np. „uda wzruszonej nimfy"), lecz równie nieuchronne, choć niezamierzone skojarzenie np. ze starym murem, z plamą smaru i z setką innych rzeczy; może tu nam przyjść na myśl cokolwiek — tylko nie akt twórczy. I w tym wypadku, jak w każdym innym, brak napięcia wewnętrznego mści się.

Po tych stwierdzeniach nie skazujemy nikogo na banicję. Moje wyroki mogły być za daleko idące, lub błędne, lub niedostateczne.

Ale skoro jest zwyczaj kończyć rzecz jakąś konkluzją, popróbuję ją sformułować:

Wyrażanie siebie środkami malarskimi ma za cel obudzić w Widzu walory następujące: Wyobraźnię, Intuicję, Liryzm.

Rolą artysty jest uczynić z tego, który ogląda jego prace, drugiego artystę.

Potrzeba wyrażania siebie w malarstwie wiąże się u artysty z poczuciem świadomym (lub nieświadomym) B R A K U. Jest w niej brak zgody na świat, świat taki jaki jest, zastany.

Nie podobna wyobrazić sobie malarstwa w Złotym Wieku. Ludy szczęśliwe nie miałyby ani historii, ani malarstwa (ani, szczęściem dla siebie — malarstwa historycznego!).

Malarz godny tego imienia jest samotny: jego nieobecność w świecie to właśnie znak jego wywyższenia. Niespołeczny, zapewne; ale czerpiący z bogactw życia. To, co on tworzy, nie potrzebuje bazy; jego sztuka nie ma ojczyzny. Próbuje on ocalić wartości subtelne; zmysłowość uduchowioną, kaprys i ekstazę.

Bo nie żyjemy w złotym wieku ale w wieku żelaznym, brutalnym i pozbawionym miłości.

Malarz jak poeta i jak mistyk — odważa się wkraczać w K r a j W i z j i. Nasłuchuje głosu znikąd. Tego, który Nietzsche posłyszał w momencie, gdy szaleństwo zwyciężyło w nim racjonalność:

Śpiewaj mi śpiew nowy,
Świat jest przeistoczony
I radują się wszystkie nieba.

Lecz tego świata przeistoczonego nie spotkasz na ulicy. Żąda on wyrzeczenia się wszelkich ustalonych wartości. Z człowieka czyni tajemnicę, z natury zagadkę.

Malarz nie jest odpowiedzialny za „to, co się dzieje", nie jego rzeczą dublować rzeczywistość, fotografować „ewenement dnia dzisiejszego", ani nawet wczorajszego.

Tym, którzy nie chcą odejść od nędz i zamętu swego wieku, powinna wystarczyć codzienna lektura gazet.

Malarz porusza się wśród własnych konstelacji. Obraz stał się stworzeniem świata. A ten, kto na obraz patrzy, wezwany jest do podróży w nieznane, do oglądania tego co niewidziane.

W każdym wypadku, tak samo dla malarza jak i dla Widza godnego takiej przygody, innego wyboru nie ma, jest jeden tylko: wyrwać się z tego, co nas uciska. Iść naprzód.

André Masson
Tłum. H. M.

BOGUSŁAW SCHÄFFER

PRZYSZŁOŚĆ MUZYKI

Jerzemu Popielowi

WPROWADZENIE

Redakcja „Znaku" zachęciła mnie do wypowiedzenia się w dość obszernym artykule o muzyce; temat: przyszłość muzyki; charakter artykułu: przystępny.

Mam więc mówić jasno o sprawie niejasnej, przejrzyście o sprawie nieprzejrzystej.

To kłopotliwe: prorokiem nie jestem (nie zwrócono by się do mnie, gdybym nim był — a na pewno nie w sprawie muzyki) — i wszystko, co można dziś — *anno* 1959 — powiedzieć o przyłości muzyki, nie może się sprawdzić. Ale spróbujmy. Przede wszystkim jedno zastrzeżenie — przyszłość najbliższa; jakby jutrzejsza teraźniejszość. Są tacy, co przyszłość wróżą z przeszłości. Nie wiem, czy historia się powtarza, ale wiem, że historii się nie powtarza. W sztuce żaden twórca nie będzie mówił tego, co już zostało przed nim powiedziane. Twórca rzeczywisty — nie imitator stylów. Nawet sam Igor Strawiński — ten może najbardziej ku tradycjom zwrócony kompozytor — idzie naprzód. Jego ewolucja jest co prawda niespokojnym psim spacerem, ale droga jego jest również skierowana ku przyszłości. Być może na jej właśnie przykładzie historycy będą kiedyś odnajdywać ślady ogólnej ewolucji muzyki europejskiej XX wieku.

Zostawmy jednak „być może", które nie przystoi analitykowi z uroszczeniami proroczymi, i przejdźmy do bardziej określonych sformułowań.

TRZY PUNKTY OBSERWACYJNE

Istnieją trzy dyscypliny muzyczne, pozwalające na obserwowanie teraźniejszości (łącznie z „teraźniejszością jutrzejszą"): teoria muzyki, krytyka muzyczna i kompozycja. Teoretyk, krytyk i kompozytor — ci trzej mają zazwyczaj odmienne poglądy na sprawy

muzyki. (Nie wymieniam tu historyka muzyki, gdyż ten zajmuje się wyłącznie przeszłością.) Przypadkowo — dla innych, nie dla niego — autor tych słów uprawia te trzy dyscypliny od kilku lat z niemal równą intensywnością. Można by więc powiedzieć, że jednoczy on w sobie wszystkie te kierunki działalności muzycznej, ale nie — tak nie jest; nie jednoczy, lecz co najwyżej łączy. Bowiem teoria, krytyka i komponowanie nie dają się zunifikować. Jako teoretyk zajmowałem się np. m. in. techniką kompozytorską Orffa, którego jako krytyk — w miarę obiektywny — cenię, a jako kompozytor wręcz nie poważam. Przykładów takich — z wewnętrznymi wariantami — można przytoczyć bardzo wiele: Messiaen, Berg, wspomniany Strawiński, Hauer, a z polskich Szymanowski, Lutosławski, Szeligowski czy Kisielewski — oto kompozytorzy, co do których trudno by się było zgodzić na identyczny w powyższych trzech dyscyplinach sąd waloryzujący. Z współczesnych twórców bodaj jeden Dallapiccola wyłamuje się z tej dysproporcjonalnej linii, ale któż mógłby mu przebaczyć *Tartiniany?*

Teoretyk dysponuje najbardziej zobiektywizowanym materiałem obserwacji. I tu jedna uwaga: teorii w sensie takim, do jakiego się przyzwyczajono, nie ma. Teoria nie jest dyscypliną autonomiczną, lecz wyrasta na tle doświadczeń kompozytorskich. Ale doświadczeń innych; tym się różni od kompozycji.

Krytyk muzyczny waha się pomiędzy obiektywizmem, który tu jest nieosiągalny, a subiektywizmem, który... jest również nieosiągalny. Gdyby krytycy chwalili to, co im się naprawdę podoba, czego istotnie chętnie słuchają — nie mogliby być krytykami! Doświadczenie krytyka podporządkowane jest ponadto tendencjom idealistycznym, co jest cenne i zupełnie zrozumiałe.

I wreszcie **kompozytor.** Jego wypowiedzi będą miały zawsze charakter subiektywny, o ile nie będą — jak to zazwyczaj bywa — modelowane uroszczeniami teoretyka i krytyka. Opierając się na doświadczeniu własnym, kompozytor jest w swych sądach — trzeba przyznać — o wiele uboższy niż teoretyk, z którym poza tym ma dość dużo wspólnego.

W następujących teraz rozważaniach spróbuję dać odpowiedź na pytanie „jaka będzie muzyka jutrzejsza" trzykrotnie, w wersjach pod niektórymi względami różnych. Tytuły rozdziałów wybrane są rozmyślnie: zdanie teoretyka, słowo krytyka i wynurzenia kompozytora.

ZDANIE TEORETYKA

Na początku przychodzi mi stwierdzić ostateczną klęskę tak zwanych neostylów, to jest tych odmian stylistycznych współcze-

snej muzyki, które polegały na powracaniu do tradycji bądź na zasilaniu się materiałem wytworzonym poza marginesem rozwoju muzyki artystycznej. Do tych odmian należą neoromantyzm, neobarokizm, neoklasycyzm oraz próby ożywienia muzyki przez folklor czy jazz.

Rzecz znamienna: muzyka tych odmian przyjmuje na siebie coraz częściej rolę, jaka dotąd przypadała „spóźnionemu" romantyzmowi — rolę funkcjonalną, użytkową w najszerszym sensie. Neobarokizmy w operze, neoromantyzm w filmie o fabule psychologicznej czy socjalnej, neoklasycyzm czy jazz w filmie lżejszym czy rysunkowym, folklor w balecie — oto przykładowo wybrane zastosowanie neostylów dla celów funkcjonalnych. I zaledwie niektóre dzieła neostylistyczne pisane w latach pięćdziesiątych można zakwalifikować do muzyki w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznej, twórczej — są to te dzieła, które bądź wkraczają na tereny dotąd nie eksploatowane, bądź też rozwijają w stopniu nie tylko zauważalnym, ale istotnym koncepcje wytworzone w pierwszej połowie naszego stulecia. Aby nie być gołosłownym, podam tu kilka tytułów takich dzieł: *Canticum sacrum* Strawińskiego, *Koncert jazzowy* Liebermanna, *Ptaki egzotyczne* Messiaena, *VI Symfonia* Hartmanna, *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego.

W jaki styl wkroczyła muzyka ostatnich dziesięciu lat? Na to nie łatwo odpowiedzieć. Po pierwsze: brak nazwy, po drugie: rozbieżność tendencji poszczególnych kierunków — np. punktualizmu i aleatoryzmu, do których jeszcze powrócimy. Można co najwyżej wybrać kilka dzieł ostatniego dziesięciolecia i próbować znaleźć ich wspólne cechy, które być może dadzą się sprowadzić do jednego kierunku stylistycznego. A więc np. *Varianti* Nona, *Marteau sans Maître* i *Struktury* Bouleza, *Klavierstück XI* i *Kontrapunkte* Stockhausena oraz *Achorripsis* Xénakisa. Dzieła te różnią się od siebie niekiedy bardzo istotnie (nawet dzieła jednego autora!), ale też wykazują określone cechy wspólne: 1 — wyjątkowa i dotąd w muzyce nieznana gęstość zmienności elementów; 2 — ekstremalizm środków; 3 — antyasocjatywność materiału i formy i 4 — zniwelowanie porządku metrycznego i autonimizacja rytmu, jako jedynej bezpośredniej determinanty czasowej. Te cechy wspólne są jednakże zaledwie delimitacją techniki, wyznaczeniem jej granic, w których może się mieścić muzyka bardzo różna. Bez wątpienia jesteśmy jeszcze dziś — po dziesięciu latach od chwili pojawienia się pierwszych prób wyjścia poza aurę neostylistyczną — dopiero u progu kierunku, który z czasem może się przerodzić w styl. Najbliższy stylowi — w sensie jednokierunkowej koordynacji techniki — jest punktualizm, znakomicie pokazany w *Stru-*

kturach i *Kontrapunkte*. Ale już dziś tenże punktualizm oceniany jest przez twórców awangardowych jako faza przejściowa pomiędzy dodekafonią a aleatoryzmem.

Na czym polega punktualizm? Ściśle teoretycznie biorąc punktualizm — technika operowania punktami (zamiast linii) — jest niemożliwa. Nawet najmniejsza wartość rytmiczna nie jest w swej istocie punktem, lecz linią. Ale też nie chodzi tu o punkty muzycznego materiału. Istotny jest w tej technice rezultat wrażeniowy: muzyka punktualistyczna, zatomizowana 1 — nie kojarzy się formalnie w większe całości; 2 — jest tylko grą dźwięków, fluktuacją wartości różnych, niejednolitych. I jeszcze jedno: muzyka punktualistyczna jest muzyką skondensowaną — stąd krótki stosunkowo czas trwania dzieł punktualistycznych.

Aleatoryzm jest innym kierunkiem ewolucji nowej techniki. Punktualizm opierając się na determinantach serialnych stwarzał aż nadto często mechaniczność przebiegu — zarówno w strukturze materiału, jak i formy, a ponadto determinował charakter muzyki w tym stopniu, że wykonawca zszedł do rzędu mechanizmu grającego. Aby zapobiec bezdusznej mechaniczności przebiegu muzycznego kompozytorzy położyli nacisk na możliwość indywidualnego montażu części, które oni prefabrykują bez możliwości kontroli ostatecznego rezultatu wykonawczego. W kwestie formy muzycznej zaczyna więc ingerować przypadek, stąd nazwa kierunku — aleatoryzm.

Oczywiście, aleatoryzm nie jest w swej istocie dalszym ciągiem punktualizmu. (Zwróćmy uwagę na fakt, że — ostatecznie — aleatoryzm mógł się pojawić przed punktualizmem!) Jest on raczej jedną z możliwości nowej muzyki.

I tu wkraczamy na teren rozwiązań, które muszą mieć znaczenie przy rozstrzyganiu perspektyw nowej muzyki.

Istnieją dwie linie rozwoju muzyki drugiej połowy naszego stulecia. Pierwsza to rozwój samej techniki materiałowej (przykładem: dodekafonia, technika grupowa, serializacja elementów, atomizacja punktualistyczna), druga — to rozwój techniki formalnej (przykładem: regeneracja ścisłej kontrapunktyki, wariacyjność, nawiązanie do techniki motetów izorytmicznych, operowanie drobnymi częściami i grupami, montaże aleatoryczne).

Pierwsza linia rozwija się niejako automatycznie. Teoretyk mógł ją z łatwością przewidzieć, tak jak dziś już można przewidzieć dalszy rozwój materiałowej techniki w kierunku integracji elementów, w kierunku strukturalnego uzyskania identyczności, podobieństwa i różnic różnego stopnia, czy konieczne rozwojowo nadejście (wreszcie!) myśli redukcyjnej.

Druga linia nie wykazuje tak idealnie stopniowego rozwoju — i jest nie do przewidzenia; tym mniej do przewidzenia, im bardziej muzyka traktowana będzie dezautonomicznie, im bardziej będzie służyła innym sztukom. O rozwoju tej drugiej linii decydować będzie w pewnym stopniu skala możliwości technicznych (zwłaszcza w muzyce elektronowej i konkretnej, jeśli obie będą się nieco szybciej niż dotąd rozwijały).

Tyle teoretyk. Głos ma krytyk: jak powiedziano — ani zbyt obiektywny, ani subiektywny i trochę idealista.

SŁOWO KRYTYKA

Nie będę mówił o kryzysie muzyki. O kryzysie muzyki lat pięćdziesiątych będzie można mówić dopiero około roku 1980, tak jak dopiero dziś możemy w pełni ocenić wydarzenia lat dwudziestych. A poza tym: nie mam do tego odpowiedniego zapasu uprzedzeń.

Kryzys muzyki jest wtedy najdotkliwszy, kiedy muzyka się nie rozwija (np. „oficjalnie uznawana" muzyka niemiecka lat 1935—1945). Dzisiejsza muzyka rozwija się na pewno, czego dowodem jest fakt, że co kilka lat jest i n n a.

Inny problem: postęp w muzyce. Niektórzy krytycy czy ideologowie twierdzą, że w muzyce nie ma postępu środków. O rozwoju środków muzycznych decyduje jakoby rozwój treści muzycznej, pojętej szeroko od programowości i podłoża literacko-tekstowego aż po stronę „wyrazową". Utrzymują oni, że twórca chce — w każdym dziele — coś „wyrazić", o czymś się wypowiedzieć. Nawet twórca, który poza muzyką się nie wypowiada, choć mógłby (np. w artykułach, w komentarzach do twórczości *etc.).* Oczywiście, jest to twierdzenie jednostronne, podyktowane dodatkowo faktem, że istotnie kilku kompozytorów nosiło się z zamiarami zgoła niemuzycznymi (Skriabin — filozof, Schönberg — malarz, Szymanowski — powieściopisarz!). Ale tych jest znaczna mniejszość. Większość — to muzycy autentyczni, choć w sporej mierze poddani urokowi innych sztuk, obcujący blisko z ich przedstawicielami. Przykładem mógłby tu być choćby Fryderyk Chopin. Ale też wystarczy przeanalizować rozwój języka muzycznego tego kompozytora, by się przekonać, że najpełniej dokonywał się on w jego utworach fortepianowych, nie zaś w np. pieśniach, w których był nieudolnym imitatorem współczesnego sobie stylu pieśniowego. Jako krytykowi wydaje mi się niemal pewne, iż istnieje nawet zależność odwrotnie proporcjonalna pomiędzy nowością środków a poszukiwaniami „treści", że te ostatnie z natury rzeczy przesłaniają kompozytorowi rzeczywistą problematykę muzyczną, że pełna ewolucja języka muzycznego do-

konywa się tam, gdzie twórca jest tylko muzykiem lub choćby przede wszystkim muzykiem.

Wspominam tu o kryzysie i postępie po to, by rozwiać złudzenia większości słuchaczy o wyższości muzyki klasycznej i romantycznej nad współczesną. Złudzenia te objęły nawet krytyków i ideologów, którzy z niezrozumiałym uporem starają się wmawiać kompozytorom, że istnieją nieprzemijające kanony piękna, wykształcone w poprzednich wiekach, i że wszelkie próby przeciwstawienia się tym kanonom godzą w powodzenie samego twórcy (to ostatnie twierdzenie nie jest pozbawione przykrej słuszności). Zarzuty skierowane przeciwko reprezentantom nowoczesności: muzyka bez melodii, prymat rytmu, chaos dźwiękowy, brak określonych form, przypadkowość.

Wracamy tu znów na teren rozważań o przyszłości muzyki.

Wszystkie te zarzuty starają się unieważnić sami kompozytorzy, i to skutecznie.

— Powiadacie, że tworzymy muzykę bez melodii — a przecież o to nam chodzi! (Punktualizm powebernowski)

— Prymat rytmu jest równie korzystny dla muzyki jak prymat melodii! (rytmicy pomessiaenowscy i kultywatorzy zmiennych metrów Blachera)

— Nie wolno mówić o chaosie dźwiękowym tam, gdzie rządzą prawa najdoskonalszej dyscypliny — kontrapunktu! (dodekafoniści)

— Przyznajemy, że nowej muzyce brak nowych form i że trudno je tworzyć, ale pokażemy wam jeszcze, że w ogóle można się obejść bez form! (serialiści totalni)

— Przypadkowość nie jest cechą ujemną muzyki, przeciwnie — może być zaletą! (aleatorycy)

Polemika twórców z krytykami negatywnymi będzie jeszcze długo trwała — bezsprzecznie. Lecz nie ulega też wątpliwości, że istnieje stały rozwój muzyki, rozwój środków, a tym samym i estetyki. Czego dokonano w muzyce, tego nie podobna przekreślić. Przez dziesiątki lat wydawało się, że twórcy tacy, jak Schönberg, Webern, Varèse, Ives, Cage czy Messiaen, tworzą dzieła nonsensowne i reprezentują nurty absurdalne, do których nikt nie nawiąże. Ale proszę zaobserwować, z jakim zainteresowaniem odnoszą się dzisiejszy twórcy do tych — jak się kiedyś zdawało — „marginesów"! Następne lata muszą przynieść częściową reasumpcję doświadczeń kompozytorskich. Najmłodsza generacja kompozytorów nie wie, że przejmowany przez nią język był kiedyś tak rewolucyjny, śmiały. W tym tkwi skuteczność ich działania. Najmłodsza generacja nie zna często (lub zna z „historii") anarchicznych przy-

czyn postępowania jej prekursorów. Przejmując język dźwiękowy od wybranych twórców poprzednich generacji, kompozytorzy najmłodsi darzą ich wyjątkowym zaufaniem (kto śmiałby dziś atakować Weberna?).

Uwagi krytyka muzycznego należałoby zamknąć uogólnieniami. Dwa uogólnienia dają się tutaj łatwo wypunktować.:

1. W muzyce współczesnej nie ma kryzysu. Wniosek stąd: muzyka najbliższej przyszłości będzie kontynuacją bieżących tendencji twórców do rozszerzenia i wzbogacenia nowego języka muzycznego. Celowo unikam tu takiego słowa, jak eksperymentatorstwo czy poszukiwawczość, gdyż są to określenia mylące i nie bez odcienia pejoratywnego.

2. Czego dokonano w muzyce współczesnej, nie da się przekreślić. Dotyczy to zwłaszcza techniki kompozytorskiej.

A dalsze uwagi?

1. Stan dzisiejszej techniki kompozytorskiej jest imponująco wysoki w pewnych zakresach i zastraszająco niski w innych. O tym zapominają zarówno apologeci, jak i krytycy negatywni. Wysokim poziomem odznacza się (ogólnie biorąc) technika materiałowa, niskim — strukturalna, interwałowa; wysokim — technika konstrukcyjno-motywiczna, niskim technika formalna; wysokim technika fakturalno-instrumentalna, niskim — kolorystyczno-instrumentalna; wysokim technika rytmiczna, niskim — metryczna. Czytelnik nie powinien sądzić, że ten dwuczłonowy podział pojawia się jako wynik powierzchowej klasyfikacji. Mogę go zapewnić, iż doszedłem do tego podziału na podstawie bardzo szczegółowych obserwacji analitycznych. Zastrzeżenie: tu chodzi o przeciętny poziom około 40 wybitnych twórców europejskich — w tym około 30 dodekafonistów, bo tylu ich dziś już jest i około 10 „tradycjonalistów". Oczywiście znajdą się wyjątki: superstrukturalny Boulez, supermetryczny Blacher i in.

2. Jak zwykle, po kilkunastu latach chaotycznych, wielokierunkowych innowacji nadchodzi czas uporządkowania — a przynajmniej powinien nadejść. Rzecz jasna, w tej nowej sytuacji niektóre wycinki najszerzej pojętego rozwoju techniki współczesnej zejdą z pewnością na plan dalszy, marginesowy. Nie wykluczone, że tymi wycinkami będzie np. muzyka konkretna, stworzona przez Pierre Schaeffera, czyli dzisiejszy aleatoryzm, tak jak w ogólnym nurcie lat trzydziestych marginesowa była muzyka ćwierćtonowa Háby.

Krytyk — to nie tylko obiektywny analityk współczesności — to również przedstawiciel subiektywnie zabarwionego kierunku,

a przynajmniej sumy dążeń, które *ex post* można uznać za podświadomie reprezentowany kierunek. Toteż nie mogę zakończyć mego słowa uogólnieniami — choćby one były najbardziej bliskie pożądanym przewidywaniom na poruszany tu temat przyszłości muzyki. (Przyszłość muzyki — taki jest temat artykułu, nie: muzyka przyszłości!)

A zatem jeszcze przyszłość muzyki w świetle kierunku dążeń krytyka. Podkreślić tu muszę jedną rzecz dla mnie istotną: żyję w czasach ciekawych, w czasach, kiedy przed muzyką otwierają się nowe możliwości i kiedy można je wyjątkowo łatwo zaprzepaścić przez skonwencjonalizowanie i manieryzowanie tego, co już jest, a czego (jak podkreśliłem) przekreślić się nie da. Chciałbym — i jako krytyk muzyczny dążę do tego — by muzyka nadal się rozwijała, by twórcy szukali w niej nowych perspektyw, by zaniechali szukania prostego wspólnego mianownika stylistycznego, lecz by tworzyli indywidualnie i wielotorowo, jak na to muzyka — jako bodaj jedyna ze sztuk — pozwala; byłby to jeden z wielkich triumfów muzyki. Aby tak było, trzeba by jeszcze dziesięć lub piętnaście lat kontynuować odkrycia nowego języka muzycznego. Tymczasem jeszcze dotąd młoda generacja przestaje być młodą, staje się średnią i zaczyna szukać dróg wygodniejszych — stara się wejść do repertuaru, usiłuje stać się popularna, uznawana, co bez kompromisów nie będzie możliwe. Czy z tej linii wyłonią się jakieś indywidualności i co pokażą — od tego zależy przyszłość muzyki, o której tu mowa. Krytyk muzyczny może tylko i powinien wskazywać na konieczność przestrzegania zasadniczego warunku twórczości — tworzenia rzeczy nowych. Wartość dzieła nie tkwi tylko w jego nowości — to prawda. Ale też dzieło nie nowe, anachroniczne w swoim czasie (a taka jest olbrzymia część produkcji kompozytorskiej) — nie może być wartościowe, a na wartość jego można wskazywać od razu, nie czekając, aż nam to podpowie tzw. perspektywa historyczna.

WYNURZENIA KOMPOZYTORA

Na koniec seria sformułowań prywatnych, osobistych — jeśli jednak przyjmiemy, że twórczość może być sprawą prywatną kompozytora. Sformułowania te będą się po części pokrywały ze zdaniem teoretyka i słowem krytyka, ale czyż chodzi o idealną rozbieżność poglądów, czy o ich swobodę w zakresie poszczególnych dyscyplin? Oczywiście, o to drugie. I — czemu swoboda poglądów nie miałaby prowadzić do punktów zejścia się myśli teoretycznej czy krytycznej z wewnętrzną sumą dążeń kompozytora?

Co myślę jako kompozytor o przyszłości muzyki?

Kompozytor wybiera swój typ muzyki raz na zawsze, nieodwracalnie i zostaje przy nim na długo, nawet jeszcze wówczas, gdy (mniejsza o to, czym powodowany) chce pisać inaczej. W ciągu ośmiu czy dziesięciu lat (intensywnej!) twórczości wykształca taki zasób doświadczeń, zawężeń stylistycznych, uprzedzeń estetycznych i technicznych, że każde odejście od własnego kierunku jest dlań zbyt kosztowne i artystycznie nieopłacalne. Tak już jest.

Dlatego też osobiście dziwię się kompozytorom, którzy tak łatwo ulegają modom, że gotowi są przekreślić cały swój poprzedni dorobek na rzecz czegoś nowego, o czym wiedzą (lub powinni wiedzieć), że się również zestarzeje.

Co robić, by nie tracąc nic ze swej indywidualności (zdeterminowanej nie tylko „talentem", lecz również po prostu możliwościami), zachować pożądaną chłonność i świeżość, która jeśli nawet nie zapewni muzyce powodzenia w przyszłości, uczyni tę muzykę godną miana nowej, współczesnej. Jest na to jedna rada: stała konfrontacja własnej muzyki z muzyką współczesną, żywy stosunek do nowoczesności. By coś odrzucać, trzeba wiedzieć, czym jest to, co się odrzuca — i znać powody takiej konieczności. Współczesny kompozytor nie może sobie pozwolić na luksus izolacji, gdyż może ona sprowadzić izolację rzeczywistą, w skutkach fatalną. (Nie chodzi tu, rzecz jasna, o to, by nie być zdystansowanym!)

Ponieważ raz obrany kierunek czy typ muzyki determinuje możliwości rozwoju kompozytora, a zatem możliwość odegrania jakiejś roli w przyszłej muzyce, twórca powinien już na progu swojej działalności zastanowić się nad wyborem swego kierunku, za który będzie później musiał wziąć pełną odpowiedzialność. Oczywiście, nie chodzi mi tu o programy czy manifesty, lecz o precyzację swoich dążeń w dziełach muzycznych.

Istnieją dwie możliwości ustosunkowania się twórcy do współczesności: wybór kierunku syntezy doświadczeń swojego czasu i wybór kierunku dalszych poszukiwań. Wbrew pozorom oba te kierunki są dość bliskie sobie, gdyż synteza współczesnych elementów języka muzycznego nie może sięgać zbyt daleko wstecz (jej warunkiem jest połączenie technik nieantynomicznych; np. dodekafonię można łączyć nawet z językiem neoklasycznym, lecz już nie z folklorystycznym; inna antynomia: jazz i aleatoryzm!).

Jako kompozytor zdawałem sobie sprawę z faktu, że te nakreślone powyżej warunki muszą być uwzględnione. Inaczej nie warto komponować!

Rzecz jasna, nie zaczynałem komponować od ustalenia j a k będę komponował (niemniej niemal od razu wiedziałem jak n i e

b ę d ę!). Z czasem wyłoniło się z moich utworów coś w rodzaju estetyki, której zasadnicze kanony mogłyby się pomieścić w pięciu głównych punktach:

1 — dyscyplina techniczna (z każdego utworu, z każdego jego fragmentu winien przezierać porządek dźwiękowy; punkt ciężkości leży u mnie, jak dotychczas, na kontrapunktyce);

2 — ekonomia materiału (nie wymaga w muzyce bliższego wytłumaczenia);

3 — nowość środków (bezwzględna lub przynajmniej w stosunku do ich dotychczasowego zastosowania);

4 — intensywność przebiegu muzycznego, najlepiej widoczna na przykładzie gęstej zmienności materiału;

i 5 — fascynacja kolorystyczna, ruchowa, ekspresyjna *etc.* (Celowo ograniczam się do punktów ogólnych; każdy z nich ma w stosowanej przeze mnie technice swoje specyficzne rozwinięcia, delimitacje itd., np. fascynacja ruchowa polega z zasady na niepotrzebnie przez dzisiejszą awangardę zarzuconej technice polimetrycznej, u mnie opartej na kontrastach pomiędzy metrum a wewnętrznymi akcentuacjami różnego stopnia itd.)

Myślę, że przynajmniej w czterech pierwszych punktach moja estetyka zbiega się z estetyką lat ostatnich i najbliższych. Nie wiem, czy właśnie te punkty będą najważniejsze, ale chciałbym, żeby były.

OSTATECZNE WNIOSKI

Lekka przesada: nie ostateczne i nie wnioski; ale gdzieś blisko nich.

1 Przyszła muzyka będzie taka, jaką obecnie usiłuje tworzyć awangarda (rzeczywista, nie nominalna!). Polega to na tym, że rozwoju muzyki (szczególnie w jej warstwie autonomicznej) cofnąć nie podobna i że wszelkie innowacje i zmiany z zewnątrz mogą co najwyżej zahamować rozwój muzyki i nie mają siły wpłynięcia na jej istotne przeobrażenie.

2 Dochodzimy do ekstremum w pewnych punktach rozwoju muzyki współczesnej (przykład: totalna serializacja materiału muzycznego w *Strukturach* Pierre Bouleza). Stąd dalszy rozwój może się dokonać łatwiej i szybciej na terenie formy, niż krańcowo już niemal wyeksploatowanego materiału. Zastrzeżenie: ekstremalizacja nie objęła jeszcze kombinacji materiałowych — tu jest wiele do zrobienia.

3 Istotne zmiany mogą się w przyszłości dokonywać bardziej na terenie formalnym, niż materiałowym również z tego względu, że — jak dotychczas — nowa muzyka jest w formie jeszcze nie wykształcona, chaotyczna (poza wyjątkami i — oczywiście — poza tą muzyką, która opiera się na zregenerowanych dawnych formach).

4 Skoro w zasadniczych punktach (bo materiał — podobnie jak harmonika w XIX wieku — jest centralnym zagadnieniem nowej muzyki) doszliśmy od ekstremum, to teraz byłby czas na uporządkowanie; przypuszczalnie będzie ono łączyło się z zatarciem różnic pomiędzy zagubionym, a tak z punktu widzenia teoretycznego wspaniałym, systemem dur-moll a nowymi technikami dźwiękowymi.

5 W olbrzymim i gwałtownym rozwoju muzyki zabrakło (trzeba to podkreślić) pełnego wyzyskania doświadczeń i możliwości nowej muzyki. Ewolucja muzyki była w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat nader niedokładna, co tłumaczy się różnicą intensywności twórczej (muzyka europejska rozwijała się najintensywniej w pierwszych latach dwudziestych i w latach pięćdziesiątych, najmniej w latach obu wojen oraz w latach trzydziestych, kiedy rozwój obejmował zaledwie twórczość — stosunkowo odizolowanych — wielkich kompozytorów, jak Bartok, Schönberg czy Webern). Dlatego też nie powinno w muzyce najbliższych lat zabraknąć prób wyzyskania doświadczeń i możliwości dalszego wzbogacenia techniki wypracowanej w pierwszej połowie naszego stulecia.

6 Jedyną trwalszą (i tym samym wskazującą w przyszłość) techniką dźwiękową jest technika dodekafoniczna, dwunastotonowa i częściowo modalizm absolutny. Coroczny „przyrost" dodekafonistów (i to bynajmniej nie młodych!) dowodzi, że ogół kompozytorów przezwyciężył już poprzednie uprzedzenia i że dodekafonia staje się techniką obowiązującą. Ponieważ jest ona — jak dotychczas — techniką, nie stylem, szanse jej antymanierycznego i antykonwencjonalnego rozwoju są dość duże.

7 Przypuszczalnie nie żyjemy obecnie w dającym się wyodrębnić okresie stylistycznym, lecz w okresie przejściowym. Dlatego twórczość kompozytorska nie może się obyć bez uważnego wyboru techniki.

8 Przyszłość muzyki będzie tym ciekawsza, im mniej będzie kontaminacji i zapożyczeń. Zależy ona od stopnia zindywidualizowania technik.

9 Styl czy wspólny mianownik stylistyczny to jedna z najpoważniejszych niedoskonałości przyszłej muzyki. Bieżąca muzyka nie jest stylistycznie wyodrębniona czy zawężona — i to jest jej głównym atutem.

10 Nierówność stanu — dziś zresztą ogólnie biorąc wysokiej — techniki w jej poszczególnych zakresach skłania do przypuszczenia, iż istnieją dalsze możliwości jej rozwoju.

11 Muzyka dzisiejsza nie przechodzi kryzysu lub co najwyżej przeżywa kryzys nie wiele większy niż za czasów Beethovena czy Debussy'ego. Kryzysu w nowej muzyce nie będzie, jeśli kompozytorzy zaniechają zwracania się ku „tradycjom" i przestaną szukać w muzyce „treści", okazji do „wypowiadania" się itd.

12 Przyszłość muzyki zależeć będzie od możliwości syntezy dotychczasowych odmian współczesnego języka muzycznego. Synteza taka może się dokonywać tylko przy połączeniach elementów nieantynomicznych. Dlatego np. aleatoryzmowi wróżę krótki żywot.

Można by jeszcze snuć rozważania na temat przyszłości przyszłej muzyki i próbować...

Ale w tym miejscu jestem zmuszony przerwać swoje przyszłościowe wywody.

To współczesność — lekko, lecz stanowczo chwyta mnie za ramię i szepce zniecierpliwiona: „Kończże tę mowę. Chciałeś się zabrać do gruntownej polemiki z polskimi »neokonserwatystami«, pisać *Kwartet*, zająć się....

Więc kończę.

Bogusław Schäffer

WIESŁAW SZYMAŃSKI

BOLESŁAW MICIŃSKI

Gdyby wydano eseje Bolesława Micińskiego — listy są tylko małym przyczynkiem do twórczych poszukiwań autora *Podróży do piekieł* — byłoby to chyba najlepszą „wypowiedzią" w toczącej się dyskusji o publicystyce i krytyce. Może by wreszcie uświadomiono sobie, że publicystyka (wąskie rozumienie) to nie tylko problem jej merytorycznej zawartości, ale i kształtu wypowiedzi. Publicystyka dnia dzisiejszego jest bowiem szablonowa tak dalece, że w wielu wypadkach nie można odróżnić jednego autora od drugiego.

A w dodatku przed esejem stoją najtrudniejsze zadania. Wymaga wszechstronnej kultury, gdyż można w nim operować wielorakimi płaszczyznami, a przede wszystkim — bardzo własnego widzenia rzeczywistości. Stąd eseistów z prawdziwego zdarzenia było zawsze bardzo niewielu. W Dwudziestoleciu Kazimierz Wyka doliczył się ich czterech: Boy-Żeleński, Jan Parandowski, Jerzy Stempowski i Bolesław Miciński. Przy setkach poetów i prozaików to znikomy procent. Dzisiaj jest chyba jeszcze gorzej i postulowany przez K.Wykę rezerwat dla ginących gatunków literackich staje się coraz bardziej aktualny.

Bolesław Miciński to w dodatku zjawisko wyjątkowe i w doborowej stawce, a odkryty może być właściwie dopiero dzisiaj. Za życia był bowiem posądzany o estetyzm i jedynie nieliczni rozumieli, na czym polega jego nowatorstwo. Było ono podobne do tego, które realizował trzydzieści lat wcześniej Stanisław Brzozowski. Obaj chcieli, by twórczość ich nie była gotowym „systematem" pojęć i problemów, lecz żeby stawała się rzeczywistością, w której czytelnik musi problemy wydobywać sam. Chodziło im więc o to, by z m u s i ć odbiorcę, który zazwyczaj chce być bierny, do czynnego reagowania — d o m y ś l e n i a. Kierunek tego myślenia jest problemem drugoplanowym.

Autor *Portretu Kanta* był jednak w lepszym położeniu. Stanisław Brzozowski mógł jedynie realizować swoje zadanie ukazu-

jąc własne drogi myślowe — ustawiczną obecność w swojej twórczości. Stąd dzisiaj pociąga tylko indywidualizacją języka, a całość jest już lekko nużąca. Twórczość Bolesława Micińskiego jest również poszukiwaniem własnego (życiowego) poglądu na świat (także metody patrzenia) — mówi o tym wyraźnie w listach — ale znajomość Freuda pozwoliła mu w twórczości pozornie siebie ukryć. Nieco szerzej.

Brzozowski i Miciński są nielicznymi przykładami „filozofów praktykujących". Obaj dążyli do tego, by poszukiwany system filozoficzny był nierozerwalnie złączony z ich własnym życiem, a twórczość żeby się stawała wyrazem tej organicznej symbiozy. Przypuszczali, że może się im uda tym samym zatracić nieprzystępność i „martwotę" abstrakcyjnych pojęć filozoficznych. O ile jednak poszukiwania Brzozowskiego szły bardziej na zewnątrz, w stronę układów społecznych, o tyle Micińskiego — do wewnątrz, do osobowości człowieka. Stąd jakiś czas interesował go Witkacy — „umysł drapieżny" (nie bez wpływu była tu osobista znajomość); później jednak długo pozostał wierny freudowskiej psychoanalizie, z której jedynie odrzucił sztywność pojęć i schematów, aż wreszcie ostatnim etapem, do którego zdążył dojść, stał się autodeterminizm. Z kolei jednak sztywność i „pesymizm" tego poglądu uzupełnił sobie zagadnieniem przezwyciężania autodeterminizmu. Trzeba jeszcze raz podkreślić, że te poszukiwania były równocześnie poszukiwaniem prawdy własnego wnętrza. I odzwierciedleniem ich miała być jego twórczość. Tu właśnie „novum" eseistyki Micińskiego.

Psychoanaliza była mu potrzebna nie tylko w poszukiwaniu poglądu na świat. Stała się także elementem konstruującym jego twórczość. Czy byłoby bez niej możliwe to, co „bierze" najbardziej — przemieszanie w *Podróżach do piekieł* epok, ludzi, rodzajów? Rzeczywistość, w której Odys spotyka się z Guliwerem, a Kartezjusz nie nudzi się w towarzystwie Robinsona Kruzoe i bohaterów Maya. Wszyscy oni noszą elementy składowe poszukującej osobowości autora, który powołując ich do życia, tym samym wyeliminował siebie. Dlatego gdy się czyta *Podróże do piekieł*, nie odczuwa się nużącej obecności jednego człowieka. Przeciwnie. Ten dziwny pozornie melanż wywołuje wrażenie jakiegoś szerokiego oddechu, błyskawicznej podróży przez cywilizacje, kultury i systemy społeczne — przez ludzkość. I to, że właściwie po tej podróży zatrzymujemy się jedynie z nieuściślonym wnioskiem, że piekłem dla człowieka jest jego własna osobowość — stwarza chyba także dodatkową wartość tych esejów. Cała wielka współczesna literatura nie daje jednoznacznych odpowiedzi. Po odkryciach współczesnej psychologii wie, że byłoby to zbyt wielką zarozumiałością.

W *Podróżach do piekieł* może czasami razić (rzadko bardzo) niepotrzebna poetyzacja. Można by także powiedzieć, że kompozycja całości nie jest zbyt mocno zwarta. Są to jednak drobnostki. Drobnostki, których nie ma już w *Portrecie Kanta*. Bez przesady chyba da się powiedzieć, że ten napisany w 1941 roku esej jest największym w swoim rodzaju osiągnięciem naszej literatury. To ciągle ewolucja poglądów B. Micińskiego, wzbogacona już o świadome rygory „formalne". Co dziwniejsze, że Miciński przyjął je z osiągnięć Awangardy, której był — kulturalnym jednak — przeciwnikiem. Wyraźnie się do tego przyznaje. W komentarzu „Od autora", w którym wykłada założenia swojego szkicu pisze: „Ambicją tego szkicu była transpozycja pojęć na wyobrażenia". Toć to przecież nic innego, jak peiperowska teoria ekwiwalentyzacji wzruszeń. I nie jest się w tym miejscu złośliwym w stosunku do dość licznej grupy poetów, gdy się powie, że co im się nie udało w liryce, udało się Micińskiemu w eseju. W niewielkim eseju, w którym nie padają pojęcia z trudnej terminologii kantowskiej, a postać królewieckiego filozofa została wydobyta tak wyraźnie, że trudno już ją zapomnieć.

Jeszcze powrót do Brzozowskiego. Celem jego życia i twórczości było więc także wypracowanie owej transpozycji pojęć filozoficznych na wyobrażenia, gdzie suchy abstrakt o ż y w a ł b y w gestach, ruchach, przyzwyczajeniach, w tym wszystkim, co doprowadziło do jego stworzenia. Gdyby przyszedł po Freudzie, może by mu się to udało. W *Pamiętniku* widać, jak bardzo tego chciał i jak się męczył.

Bibliografia dla tych, których by zainteresowała bliżej twórczość i postać B. Micińskiego: Konstanty R é g a m e y: *Bolesław Miciński; Słowo* wstępne do *Portretu Kanta i trzech esejów o wojnie*, Rzym 1947; X. Augustyn J a k u b i s i a k: *Słowo wstępne*, t a m ż e; Wiesław S z y m a ń s k i: *Podróżny z Dyliżansu Filozoficznego (o B. Micińskim)*, „Twórczość", 1957, nr I; Władysław T a t a r k i e w i c z: *Wspomnienia pośmiertne* (m. i. i o B. Micińskim), „Przegląd Filozoficzny" 1946, Nr 42.

Wiesław Szymański

KORESPONDENCJA BOLESŁAWA MICIŃSKIEGO

Wybór korenspondencji Bolesława Micińskiego obejmuje lata 1935—1943. Listy te dotąd niepublikowane, zasługują na uwagę nie tylko ze względu na dzieje ewolucji duchowej młodego filozofa-eseisty, ale przede wszystkim stanowią wartość dokumentarną, naświetlającą układ stosunków literackich dwudziestolecia. Talent epistolograficzny Micińskiego, który roztacza bogatą skalę od bezpośredniości i prostoty do literackości, finezji, humoru, powagi i patosu — jest adekwatnym odbiciem jego osobistego wdzięku *causeura*, a zarazem namiętnego poszukiwacza prawdy. Miciński był „geniuszem przyjaźni" jak pięknie powiedział o nim Jerzy Stempowski, i nie było chyba w dwudziestoleciu intelektualisty — bez względu na wiek i przynależność ideologiczną — z którym ten dwudziestokilkoletni człowiek nie umiałby znaleźć bardzo istotnego porozumienia. Prawie każda znajomość zamieniała się w przyjaźń, w którą Miciński wkładał całe bogactwo swego serca i umysłu.

Dla łatwiejszego zrozumienia korespondencji należy przypomnieć kilka danych biograficznych, których listy dotyczą: w 1935 roku Miciński jest studentem filozofii u prof. Tatarkiewicza i ma za sobą tomik wierszy pt. *Chleb z Gietsemane*, które drukował uprzednio w „Kwadrydze" i w piśmie „Zet". Jest również recenzentem poetyckim czasopisma „Prosto z Mostu" i przyjaźni się blisko z Władysławem Sebyłą, Zbigniewem Uniłowskim, Józefem Czechowiczem, Czesławem Miłoszem, Jerzym Zawieyskim, Konstantym Gałczyńskim, Juliuszem Krońskim, Konstantym Regameyem, Romanem Maciejewskim, Witoldem Małcużyńskim — a ze starszego pokolenia z Witkacym, Szymanowskim, Iwaszkiewiczem, Wittlinem, Czapskim i Jerzym Stempowskim, który staje się jego mistrzem w literackiej formie eseju.

W 1936 roku żeni się, robi dyplom z estetyki, wydaje tomik esejów pt. *Podróże do Piekieł* i wyjeżdża wraz z żoną na roczne studia do Francji. Po powrocie do kraju w 1938 zostaje kierownikiem literackim działu prozy w Polskim Radio oraz asystentem U. W.

Wybuch wojny i gruźlica wygnały go na emigrację do Francji, gdzie pisze *Portret Kanta*[1] i szereg esejów oraz zaczyna szkicować *Portret Juliana Apostaty*. Po kilkuletnich zmaganiach z chorobą umiera w wieku 33 lat. Listy do Sebyły, Iwaszkiewicza, dra Golonki, Wasilewskiego i do Matki są więc przedwojenne, wszystkie dalsze pochodzą z okresu emigracji. Ocalało ich ponad sto. Kilkanaście drukujemy poniżej.

[Do Władysława Sebyły]

Kochany Władeczku! Nie wiem czy słyszałeś już o naszych zaręczynach — taki jestem szczęśliwy — więcej nic o tym nie mogę napisać, ale myślę, że mnie rozumiesz — pomyśl, jak ja, notoryczny gaduła, który wszystko zawsze obmacuje słowami — nie znajduję słów, żeby Ci coś więcej o tym napisać, to naprawdę muszę być bardzo szczęśliwy!

Bardzo często myślę o Tobie — wiesz — przechodzę teraz okres generalnej przemiany i zmieniam skórę, od wielu lat nie robiłem z sobą takiej wielkiej „czystki" — myślę, że to i owo się poprawi. Bardzo żałuję, że nie mogę teraz z Tobą pogadać — przed tygodniem jakoś otwarłem radio i nagle posłyszałem Twój głos — to ślicznie było. Mam wiele z Tobą do gadania de omni re scibili et quibusdam aliis *— ale trudno o tym pisać. Zapadło mnie do głowy to, co mówiłeś o odczycie Rozwadowskiego — tak bym chciał to przeczytać — nie wiesz czy to będzie wydane? Mam wrażenie, że jestem na tropie własnej koncepcyjki teoriopoznawczo-etyczno-światopoglądowej i jakoś dziwnie to sztymuje z tym, co mówiłeś o Rozwadowskim. Trudno o tym pisać, ale pogadamy — dobrze? Dopiero z końcem października, albo na pierwszego listopada, bo będę tu długo siedział w Kościanie...*

Czy pracujesz? Czy czytałeś mój szkic o Freudzie w „Prosto z Mostu" w trzech numerach 36—37—38? Chciałbym wiedzieć, co o tym myślisz? Czy nic nie wiesz o Bronku Michalskim? Dochodziły mnie jakieś dziwne wiadomości, ale nic nie wiem, tak jakoś mętnie pisano. Ja tu jestem zupełnie odizolowany, ale właściwie to bardzo ślicznie tak sobie żyć — całymi rankami pracujemy, a potem łazimy sobie po polach, słuchamy radia i czytamy. Chciałbym z Tobą połazić po polach, tu jest mała rzeczka, las, ścierniska, łąki i naprawdę, naprawdę nie wyobrażam sobie lepszego życia niż moje. Jestem bardzo szczęśliwy.

---

[1] Drukowany w nr 6 „Znaku" z r. 1947, s 621—647.

Co w Warszawie się gotuje — jakieś pismo, czy może coś takiego — nic nie wiem. Gdybyś mógł mi przysłać coś z Twego ostatniego pisania — bardzo bym chciał, Władeczku. A Zbysiuchna[2] *— widziałeś go? Nic o nim nie wiem — jeżeli go zobaczysz, to ucałuj go ode mnie i powiedz, że chcę do niego napisać, ale nie mam adresu.*

Termin naszego ślubu jest „fix" — za rok w październiku, ten rok to będzie rok wielkiej pracy. Ale właściwie to wcale się tego roku nie boję — mam wściekły „szwung" do roboty i tu dużo pracuję nad Freudem — siedziałem trzy tygodnie nie odrywając się wprost od stołu. Ciekaw jestem, czy będę miał jakieś repliki — nie słyszałeś nic, czy ktoś o tym gadał?

Czy piszesz coś zasadniczego do „Pionu"? Pamiętasz o naszej umówionej kampanii anti-awangardowej?...

Nie gniewaj się, Władeczku, że piszę tak chaotycznie — naprawdę zupełnie nie umiem pisać listów — chciałem Ci powiedzieć beaucoup de tendresses *i nie wychodzi. Tak żałuję, że nie możemy sobie razem połazić po polu i porozmawiać. W Warszawie taki jestem zawsze zalatany i zmęczony, a tu spokojnie i już naprawdę nie wiem jak Ci powiedzieć, że jestem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie...*

Twój Bolek

[wiosna 1935]

[Do Władysława Sebyły]

Kochany Władeczku.

Już jestem w Kościanie — przedwczoraj wróciłem z Helu. Było bardzo szczęśliwie. Chciałbym wiedzieć coś o Tobie. Tak sobie właśnie myślę różne ładne rzeczy, jakby to było, gdybyśmy mogli tu razem chodzić na spacer — no cóż — trudno — nie chodzimy.

Ciągle nie mam odwagi do pisania mojej pracy — całość mam w głowie i ciągle czytam, a pracy się boję.

Co Ty czytasz? Mam taką okropną naturę, że właśnie robię to, co nie trzeba — zamiast pisać o estetyce napisałem do „Prosto z Mostu" śliczny (naprawdę bardzo mi się podoba!) szkic o morzu. Ciekaw jestem co o tym myślisz? Poza tym ciągle myślę o mojej głupocie, okazuje się, że taki jestem głupi, że to aż zastanawiające! Po czterech latach filozofii nic nie wiem — takiego nawet A. B. C. Smutno. Ale za to świetna to rzecz być po ślubie — od razu zrobiliśmy się starym małżeństwem — wieczorem żona mówi: „przejdź się trochę — to ci dobrze zrobi na twój żołądek" i robi

[2] Zbigniew Uniłowski.

mi sweter szydełkiem — a ja po obiedzie marszczę czoło i mówię: „wiesz — zdaje się, że trzeba będzie »przyjąć« sody — coś mnie piecze, tak jak zgaga". Julek[3] *zawsze mówił, że po ślubie mężczyzna przez pierwszy tydzień biega do ubikacji aż na dworzec, na drugi tydzień zostaje już w domu i w nocy cichutko skrada się do „OO" — a na trzeci wreszcie z triumfem wnosi nocnik i z brzękiem stawia go pod łóżkiem.*

Tymczasem okazuje się, że „życie" jest znacznie prostsze. Właśnie teraz bardzo jestem szczęśliwy i mimo wyżej cytowanych rozmów — pławię się w romantyzmie.

Mam szalony zapał do pracy, tylko jakoś nie ciągnie mnie estetyka — coraz większy furor ethicus.

Władeczku mój kochany — taki to głupi list napisałem, że aż wstyd! Chcę Ci się przypomnieć i powiedzieć Ci dużo najładniejszych rzeczy, ale jakoś mi nie wychodzi. Wiesz — wtedy, kiedy byłeś u mnie z Kotkiem[4] *przed ślubem — to był dla mnie n i e z a p o m n i a n y wieczór. Chciałbym wiedzieć, czy wyjechałeś na wakacje, co piszesz, jak się czujesz, co czytasz — napisz. Władeczku, niech Ci będzie tak dobrze na świecie, jak mnie dobrze.*

Twój Bolek.

[Lato 1936]

[Od K. I. Gałczyńskiego [5]]

K. I. Gałczyński *Wilno, 1 czerwca 1936*
Połocka 3, Wino

Drogi Panie:

Chciałem do Pana pisać zaraz po ukazaniu się tej niezapomnianej noty Pańskiej o mnie, ale jakoś długi czas nie mogłem znaleźć słów równie gorących jak ona; nazwałem ją sobie pocałunkiem, a na pocałunek można tylko odpowiedzieć drugim, więc niech Pan uważa to moje pisanie za pocałunek. Da mihi basia... *Nie wiem czy Pan domyśla się choćby w połowie, ile wzruszenia dała mi ta Pańska nota — ja w Polsce nie czytałem w ogóle takiej recenzji; można by ją recytować chóralnie, jak wiersz, jak* carmen. *Niech*

[3] Tadeusz Juliusz Kroński.

[4] Konstanty Régamey.

[5] List od Gałczyńskiego dotyczy recenzji Micińskiego z wierszy poety, które krążyły wówczas jeszcze w maszynopisach i nie były wydane. Recenzja pt. *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego* ukazała się w 1936 r. w „Prosto z Mostu" i była pierwszą entuzjastyczną oceną twórczości poety.

Pan powie, czy to nie szczególne, że jedna z moich pierwszych flamm poetyckich to był poeta o Pańskim nazwisku, zdaje się Pański Stryj — i teraz ta Pańska sympatia do moich wierszy, to jakby Niesłychany Stryj zza grobu odpłacał mi się za pośrednictwem krewniaka za to, że go kiedyś kochałem.

Drogi Panie: p r a g n ę z P a n e m k o r e s p o n d o w a ć, list ten uważam za początek korespondencji naszej; chcę z Panem gadać o rzeczach nieśmiertelnych i doczesnych i (horribile dictu) *„aktualnych", wesołych i smutnych. Nigdy nie widzieliśmy się; z tej mojej fotografii w „Prosto z Mostu" może Pan powziąć niejakie mniemanie o moim doczesnym wyglądzie; ja będę Panu wdzięczny za Pańską.*

Gdyby Pan zechciał wybrać się do Wilna, zawsze znajdzie Pan na Połockiej pod Trzecim stół, łóżko, lampę i kota, który podczas swych wędrówek po naszym olbrzymim mieszkaniu, zajrzy czasem do Pana, żeby sprawdzić czy Panu jest dobrze.

List ten, jak wszystkie listy ważne, naznaczam magiczną formułką łacińską, której nauczyłem się dosyć dawno:

Quod felix faustum fortunatumque sit

gratefully yours

K. I. Gałczyński

** Napisanie listu do Pana stało się dla mnie potrzebą l i r y c z n ą, a Euterpe to kapryśna dziewczyna.*

[Do Jarosława Iwaszkiewicza]

Kochany Jarosławie.

Przed tygodniem wysłałem list, a teraz znowu piszę — przez dwa lata milczałem, a teraz co tydzień.

Wczoraj skończyłem powtórne odczytywanie Czerwonych tarcz, *a potem siedziałem sobie na łóżku i płakałem, co mi się prawie nigdy nie zdarzyło, żebym płakał nad książką. Zabrałem się do czytania z czysto „teoretycznych" względów — jestem teraz w trakcie pisania pracy o deformacji i chciałem wciągnąć* Czerwone tarcze *do rozdziału o powieści historycznej i przeżyłem jedno z największych „przeżyć artystycznych" w moim życiu. Pamiętasz? wtedy w „Adrii", kiedy Ciebie poznałem, krzyczałem — pijany — jak bardzo bliskie są mi Twoje wiersze. Teraz nie jestem pijany, a chciałbym krzyczeć tak samo.*

Wielu mam bliskich ludzi, przyjaciół, tylu ludziom — tyle zawdzięczam — tak często, „dziękowałem" — a teraz naprawdę to brak mi słów. Tak mało się widujemy, a ilekroć się widzimy, to mó-

wimy wyłącznie o sprawach oderwanych, teoretycznych — właściwie to prawie się nie znamy, a jednak piszę teraz do Ciebie, tak jak kiedyś przed dwoma laty po krwotoku pisałem do Kopenhagi. Byłem wtedy bardzo nieszczęśliwy — zakochałem się, chciałem się żenić i myślałem, że wszystko pęka i że wróciła gruźlica. Byłem wtedy bardzo nieszczęśliwy i napisałem do Ciebie jak do kogoś najbliższego — choć przecież widziałem Ciebie dwa czy trzy razy. Bardzo mnie samego to zdziwiło.

Wiesz — myślę sobie, że gdybyś Ty nie napisał Czerwonych tarcz *— gdyby to kto inny napisał (co zresztą jest rzeczą niemożliwą), to i tak dostałbyś ode mnie ten list. Musiałbym Ci powiedzieć, że przeżyłem jedno z największych przeżyć „artystycznych", tak jak przed dwoma laty musiałem Ci powiedzieć, że jestem bardzo nieszczęśliwy.*

Naprawdę — nie przesadzam. Wczoraj w nocy chciałem od razu o tym napisać, ale potem powiedziałem sobie „nie trzeba pisać tak na gorąco, jeszcze wyjdą jakieś egzaltowane frazesy — poczekajmy do rana — na zimno". Ale ranek nic nie zmienił. Tylko że to, co piszę, to nie są wcale egzaltowane frazesy, tylko bardzo adekwatny wyraz tego, co przeżywam. Trudno naprawdę pomawiać mnie o jakąś egzaltację czy nadwrażliwość estetyczną, bo właśnie od paru lat jestem tak zasuszony przez teoretyczną dłubaninę, tak bardzo uschematyzowane i jednostronne są moje reakcje na literaturę, że raczej można byłoby mówić o znieczuleniu czy przytępieniu wrażliwości. Jeżeli tak mnie Czerwone tarcze *wzruszyły, wzięły, wstrząsnęły, że muszę o tym pisać do Ciebie w formie, która żywo przypomina pijany bełkot w „Adrii" — to może właśnie dlatego, że po raz pierwszy od bardzo dawna zareagowałem na literaturę inaczej niż czysto teoretycznie.*

Kiedy się zobaczymy w Warszawie, to pomówimy spokojnie i rzeczowo — jeśli będziesz miał ochotę — teraz to niesposób pisać inaczej.

Trochę się tylko boję, że będę się teraz czuć w stosunku do Ciebie tak jak wobec Szymanowskiego, który zawsze mnie bardzo onieśmiela. Ile razy go widzę, zawsze chcę mu podziękować za te przeżycia, które miałem dzięki jego muzyce — no i nigdy nic z tego nie wychodzi — przestępuję z nogi na nogę i jestem speszony. Ale mam nadzieję, że do tego nie dojdzie i że przy pierwszym spotkaniu nie zastosujesz jednego z Twoich słynnych peszących „chodów".

Jestem teraz zagrzebany zupełnie w książkach i praca rośnie, do grudnia będzie gotowa — poza tym mam w szkicach parę rze-

czy — zaraz po skończeniu pracy dyplomowej napiszę szkic o Julianie Apostacie, będzie to próba rekonstrukcji psychologicznej na podstawie jednego tylko listu Juliana i sporego materiału psychologicznego.

24 września jadę do Krakowa na Kongres Filozoficzny — potem: Warszawa.

Do widzenia — ściskam Ciebie mocno i serdecznie,

Twój Bolesław

[1936]

[Do Jarosława Iwaszkiewicza]

Kochany Jarosławie.

Wbrew Twoim przypuszczeniom — widzisz — jednak piszę. Siedzimy już w Grenoble. Wszędzie góry, góry, których nienawidzę, a pejzaż jest — jakby to powiedzieć — jakby trochę tandetny (a może trzeba być bardzo już dorosłym, żeby taki pejzaż ocenić) górki i płotki, i mostki, rzeczki, kamyczki i drzewka, domki i krzaczki. Wszystko trochę tak wygląda jak obrazek z dziecinnego podręcznika języka francuskiego (pory roku), gdzie wszystko jest zbite: chłopcy skaczą do rzeczki, z daleka błyska, z jednej strony słońce świeci, z drugiej chmury, po lewej stronie las (i jeleń pod lasem), po prawej stronie les moissonneurs *i pola, ogrodnik zbiera jabłka, ktoś puszcza latawca, nad rzeczką idzie strzelec z bródką i kuropatwami. Właściwie tego nie ma, ale tak właśnie wygląda Grenoble. Po prostu* wołkom wyt'.

Halusia siedzi w Stendhalu, ja ciągle zasypiam nad Victorem Cousin. Zdaje się niedługo tu „popasamy" i pryśniemy do Paryża. Posiedzimy maximum dwa miesiące.

W Paryżu pierwszy raz widziałem malarstwo i to było dla mnie bardzo silne przeżycie. Widzieliśmy wystawę El Greco i naprawdę wstrząsającą wystawę „Les chefs d'oeuvres de l'art française". *To mnie uderzyło najwięcej, to była nieporównana c i ą g ł o ś ć historyczna. Czułem się często w Paryżu jak Henryk Sandomierski u króla Rogera przed srebrnym* orbis terrarum. *Wtedy myślałem o Szymanowskim — to była jakby „obrona".*

Bardzo bym wiele dał, żebyśmy tak mogli nagle pojechać do Ciebie do Stawiska, iść od kolejki między drzewami i cieszyć się, że zaraz już będziemy rozmawiać.

W Paryżu słyszałem kwartety Beethovena w wykonaniu kwartetu Lenère — tak genialne wykonanie. Widziałem nową sztukę Cocteau — „siła by o tym mówić" — początkowo świetna, pod koniec rozłazi się w jakiś mętny symbolizm.

Zabawne jest to, że Paryż wygląda zupełnie tak jak go sobie wyobrażałem. Nie miałem żadnej niespodzianki. W teatrze Mogador widzieliśmy polski (?) balet i nagle zapachniało barem Europejskim. Widziałem Maćka[6]*. Wygląda dobrze i lekarze nic groźnego nie widzą. Namawiałem go, żeby przyjechał do nas, do Grenoble (obiecał, ale jakoś nie przyjeżdża) — myślę, że jemu Grenoble potrzebniejsze niż nam, i to nie tylko ze względów klimatycznych.*

Ciągle myślę o Zbyszku — nie mogę się uwolnić od tej myśli. Bardzo bym chciał napisać coś do tego numeru „Wiadomości". Chciałbym wiedzieć, kiedy będzie ten numer. Ślubowałem sobie kiedyś, że nie będę pisał do „Wiadomości" — nie ze względów „narodowych" (bo te dla mnie nie istnieją), ale ze względu na Jakubisiaka z Rubinrautem bras dessus — bras dessous. [...] *Ty przecież wiesz — prawda? Otóż tu, w Paryżu, w Bibliotece Polskiej przeczytałem w „Wiadomościach" notatkę o wybitej szybie. To mnie po prostu złamało — ta fotografia! Chciałbym napisać choć parę słów — żeby się jakby zrehabilitować. Ty — widzisz — Ty możesz się nie wstydzić tego kamienia, ale ja m u s z ę s i ę w s t y d z i ć!*

Widziałem wystawę Chopinowską — myśleliśmy wtedy ciągle o Tobie. Jest w Paryżu Witek Małcużyński, który gra b a r d z o d o b r z e. Pracuje nad techniką u Philippa. Bardzo w niego wierzę. To będzie pianista.

Wiele razy, wiele razy odczytywałem Twój list. Wierz mi, że to była j e d n a z n a j w a ż n i e j s z y c h d l a m n i e c h w i l, kiedy czytałem Twój list. Twoja krytyka zupełnie słuszna, wiem, że jak będę pisał znowu kiedyś taką książkę (o Julianie), to uniknę już wielu błędów. Będę się trzymał nadal moich założeń stylistycznych, które bym określił: „symbioza" najróżnorodniejszych elementów (Hiob i Robinson — Platon i Verne), a postaram się właśnie zachować hierarchię wartości — to znaczy, że już nie będę zacierał hierarchii wartości emocjonalnych, poznawczych itd., itd. — tak jak je zatarłem dla wyodrębnienia tej jedynej kartezjańskiej wartości: oczy, mięso, krew.

*Jakby to powiedzieć: od biedy (np. w cyrku) lew może współżyć z małpą, ale niemniej lew jest lwem, a małpa małpą. Prawda? To o co chodzi? C o d o K a r t e z j u s z a t o (niestety) n i e w ą t p l i w i e o d s k a k u j e o d c a ł o ś c i**.

Dziękuję, dziękuję za list i za telefon. Drogi, Kochany Jarosławie. Bardzo często jesteśmy w Stawiskach i pamiętaj o tym. Jeżeli nie starłeś mnie jeszcze z Twojej szyfrowej tabliczki: Grenoble (La Tronche), chemin du Charmeyran, villa „Les Jonquilles". *Żonie ucałuj ręce i napisz o zdrowiu córeczki. Ściskam Cię mocno.*

Twój Bolek

---

6 Roman Maciejewski.

Moja książka jest właśnie „bezbożna" w tym sensie, że „niebo" sprowadza na ziemię (oczy, mięso, krew) — a piekło zamyka w człowieku (ciągle to podkreślam) — że wszystkie eschatologiczne perspektywy skupia w doczesnym życiu.

Nie gniewaj się, że tak piszę — ale bez cienia bujdy, na niczyim zdaniu nie zależy mi tak jak na Twoim i dlatego bronię tego, co jest s e n s e m *mojej książeczki, a nawet więcej: sensem mojego dotychczasowego życia, które było dotąd ciągle eliminacją różnych postaw z wyjątkiem tej jedynej: wielkiego TAK. Elementarne zasady życiowe — TAK. Świat jako przedmiot etyki jest światem rzeczywistym mięsa, rąk, krwi, oczu — TAK...*

I jeszcze jedna rzecz, która może wytłumaczy to, że tak con fuoco *piszę: śmierć Zbyszka była dla mnie wstrząsem. Kochałem Zbyszka jak mało kogo. Jeszcze przed* Wspólnym pokojem *byłem z nim w najbliższej przyjaźni. Potem musiałem odsunąć się od Niego — z bardzo głupiego powodu (musiałem się „ująć" za moją rodzinę). Ale nie mogłem właściwie z tym się pogodzić. Kiedy wyszła ta moja nieszczęsna książeczka, posłałem ją Jego synowi Karolowi w dniu jego imienin. I Zbyszek odesłał ją z kartką: „Mój syn* P a n a *nie zna". Po tygodniu już nie żył. Nie wiedziałem nawet, że był chory. To były jakby Jego ostatnie słowa. Odepchnął mnie przed śmiercią, a teraz Ty (bezwiednie przecież, ale jakże niesłusznie) przeciwstawiasz mnie Jemu, tak jakby była teraz jeszcze po śmierci wojna między nami. Może to przeczulenie, ale trudno powiedzieć, jak mnie to bardzo boli.*

Nie gniewaj się na mnie za ten list. I jeżeli możesz, odpisz mi prędko. Dobrze? Jak zdrowie córeczki? Jak Twoja robota? Napisz mi o tym. Jeżeli możesz, napisz dużo. Będę bardzo, bardzo wdzięczny.

Przejrzałem przed chwilą tamten stary list i uderzyła mnie jedna rzecz: to, co piszę o „Wiadomościach", w których Ty przecież piszesz. Rzeczywiście mój stosunek do „Wiadomości" jest bardzo ambiwalentny, dwutorowy. Gdyby mnie nie obchodziły, to bym się tak nie szamotał i nie pienił.

Gombrowicza czytałem. To coś innego od Schulza. Ty chyba dobrze wiesz, jak ja nienawidzę tego, co „strzepnięte z lekkiej ręki"... Gombr. jest o niebo wyższą klasą od Schulza. Ale właśnie to NIE odrąca mnie. W istocie Gombrowicz — to (śmieszne) wielki sentymentalista. Jego pogarda jest prostym wynikiem przeceniania uczuć i stąd wściekłość na świat, w którym uczucia i ich formy nie są takie czyściuśkie, święte i czyste, jak to sobie wyobrażał. Wiadomo, że najwięksi sceptycy są rozczarowanymi metafizykami. Mieli za wielkie (bo metafizyczne) apetyty — rozczarowali się i klapa!

Podobnie z Gombrowiczem: utajony, infantylny emocjonalista rozczarowany i obrażony na świat.

Czy widziałeś moje wspomnienie o Zbyszku w „Pionie"? (było szerzej niż w Radio).

Do widzenia, przepraszam, ściskam Ciebie mocno, mocno, serdecznie.

Twój Bolek

* *Stylistycznie odskakuje, bo tamte są negacją, a ten afirmacją* [przyp. autora].

[listopad 1937]

[Do Michała Wasylewskiego [7]]

Mój kochany i drogi Michale.

Taka jestem świnia, że aż wstyd, i dziwię się Tobie, że możesz żywić uczucia przyjazne do ludzi tego pokroju co ja. To bardzo brzydko o Tobie świadczy, unikaj złego towarzystwa.

Cóż by Ci powiedzieć o moich studiach? Obawiam się, że lepiej mógłbym się porozumieć z Twoim Wujem na temat filozofa „Charmos" albo „Ki-Ravi" (Midi Supérieur) *— w tym zakresie przeprowadziłem studia dość głębokie i okazałem duże pilności, dziwi mnie tylko moja żona, która nie ma do mnie jakoś za to uznania i ciągle mówi mi o jakimś filozofie Victorze Cousin, ale ja go nie znam i myślę, że to chyba marka wina. Spytaj o to Twego Wuja, dobrze?*

W ogóle Halina dziwaczy się nieznośnie: wczoraj przyniosła mi sześć butelek „Bréhiera" [8]*, twierdząc, że to stare, wytrawne i historyczne nawet wino. Spróbowałem i dałem spokój. Jakaś lura! Fu!*

A propos *Twojego burgunda: czy znasz pracę Delbosa? Akurat wpadła mi w ręce. Na szczęście mało książek wpada mi w ręce, bo Francuzi jako naród roztropny nie przeciążają się lekturą.*

A teraz już poważnie: pewnie to i owo słyszałeś o mnie od Rodziców, miałem podłą grypę, która niestety przeszkodziła mi w pracy — robota nie jest tak nudna, jakby się zdawało — rozsmakowałem się już (ciągle te smakowe skojarzenia) i nawet z dużą przyjemnością dłubię się w tej epoce.

W ogóle Tatarkiewicz jest bardzo mądry i doskonale „pedagogiczny" —praca nad Cousinem wyleczy mnie z wielu błędów, na-

[7] Michał Wasylewski był kolegą uniwersyteckim Micińskiego i dzielił z nim później asystenturę przy katedrze prof. Tatarkiewicza.

[8] Sześć tomów *Historii filozofii* Emila Bréhier.

uczy pedanterii, szperania po „źródłach" („źródło" psiakość: znowu kojarzy z płynem...)

Pracować tu można dobrze, ale jednak bardzo tęskno do Warszawy, do seminarium, do ploteczek, do Transcendentalnej — takbym z Tobą chętnie pogadał! Co do Grenoble, to jedynie Chevalier tu ciekawy, reszta — pożal się Boże! Prowincja i zacofanie. Jestem przekonany, że Twojego Malebranche'a lepiej uczono niż moich francuskich kolegów. Chciałbym wiedzieć, nad czym teraz pracujesz. Jeżeli nad „Ele-mętami" Kotarbińskiego, to pamiętaj: rano i wieczór po dwie pastylki bromu, bo to pociąga za sobą często poważne zaburzenia nerwowe. (Jeżeli nieprawdą jest, że do Ciebie nie tęsknię, to prawdą jest, że nie lubię wina) (p⟩q) q=r. Sprawdź to metodą zero-jedynkową, ale uprzedzam, że trzeba będzie wzywać lekarza. Wszystkich przyjaciół serdecznie pozdrawiam, a Ciebie mocno, serdecznie ściskam.

[Od Juliana Tuwima [9]]

Kochany Panie Bolesławie,

Owszem, racja: jestem świnia, żem dotychczas do Pana nie napisał. Sur ce point nous sommes d'accord, mon tres cher et excellent ami et confrere. *Ale jakże się tu nie ześwinić w tych koszońskich czasach. Nie ma Pan wyobrażenia, kochany Panie, jakie bydlę się ze mnie zrobiło... Nic nie piszę, nic nie myślę; tępota taka, że pień jest przy mnie — brzytwą. Niech Pan, broń Boże, nie myśli, że żartuję. Zestawienie kilkunastu słów w jedną maleńką strofę wydaje mi się niedoścignionym ideałem. Oczywiście w taką strofę, która byłaby świeża, nowa, niezwykła i jednocześnie całkiem pozbawiona sensu. Bo szarych strofideł z sensem pisać nie chcę i nie będę. I to, żeby było „ładnie" — też mnie nie nęci. Cóż z tego, że dajmy na to* (par exemple) *nazwę księżyc „buzdyganem", „jutaganem" lub nawet (jak Wojciech Bąk) „bladym Piotrem z Amiens?"*

Dalej: czy c e l e m moich „męczarni twórczych" (dygotania w niewynikłym jeszcze rytmie, wydrapywania z opornych rzeczy i zdarzeń najistotniejszych słów, grupowania ich w związki wybuchowe, doprowadzania zdań do wrzątku, aby w pewnej chwili ścinać je mrozem ostatecznej formy — i mnóstwo innych potwornych trudów) — czy c e l e m tego wszystkiego ma być: a) odbudowa niepodległej Polski, tj. powrót na teren Rzeczypospolitej

[9] Z Tuwimem spotkał się Miciński na emigracji w Paryżu i zwykła znajomość nabrała żywych i ciepłych tonów w kilku rozmowach i listach, z których podany tutaj jest niezmiernie ważnym przyczynkiem do twórczości poety.

władz i urzędów, które obecnie tam nie władają i nie urzędują, przy czym powrót ten pociągnie za sobą zaistnienie państwowego bytu, mającego na celu administrowanie zbiorowem życiem narodu, b) szczęście przyszłych pokoleń, które z utworu mojego czerpać będą siły duchowe, potrzebne im do realizowania ideałów ogólnoludzkich (żeby np. w szklanych domach się mieszkało), c) „wkład do literatury nieprzemijających wartości artystycznych, które świadczą o nieprzerwanej walce człowieka o dobro, prawdę i piękno", d) zastępcze zaspokojenie w ten sposób nieosiągalnych na ziemi rozkoszy EROS-tycznych, e) żeby być sławnym; mieć większy pogrzeb; zarobić i przepić; f) że muszę; że inaczej nie mogę (ależ przyczyna nie może być celem); g), h), i), j), k), etc., etc. — niech mi Pan koniecznie odpowie, który z tych domniemanych celów usprawiedliwiałby: a) mękę tworzenia, b) mękę nietworzenia.

Coś w tym przecież musi być, że impotencja poetycka (przy całkowitym zachowaniu tej drugiej, popularnej) wtrąca człowieka w nieopisaną rozpacz i o myśli samobójcze przyprawia. Niech mi wolno będzie samemu wyrazić pewien domysł:

Stany poetyckie (raczej: poezyjne), tzw. natchnienia (Łaski) i realizowanie ich („pisanie") na pewno zbliżają ich doznawcę(!) do Bóstwa, Siły Pierwszej, Światłości (nie ma ani krzty „mistycyzmu" w tych określeniach, to takie realne jak stół i kanapa). A bez zbliżenia do istotnego źródła życia, do tzw. przez laików „irracjonalnej" (a dla poety realnej, jak krzesło i szafa) wartości, usprawiedliwiającej bytowanie — ziębnie się i w śmierć się zapada na ziemi. I wszysko to co Wielka Idiotka, zwana ludzkością, wyrabia na świecie, wszystkie bezeceństwa, gwałty, wojny, wrzaski, polityki, teorie ekonomiczne i socjalne etc., etc. — wszystko to w jednym ma przyczynę: że i oni, tj. ludzie, chcieliby, a nie mogą ZBLIŻYĆ SIĘ, podświadomie czują potrzebę posiadania najkrótszej (bezpośredniej) drogi do szczęścia (celu ostatecznego każdej istoty) i przeczuwają, dranie, że poeci j a k o ś m o g ą — i dlatego ich tak czczą i nienawidzą jednocześnie. Twórczość jest d o p r a w d y przezwyciężeniem śmierci; lepiej: p r z e z w y c i ę ż a n i e m. A to nie lada satysfakcja kochany Panie Bolesławie. Więc gdy jej nie ma — upodabniam się do tej zbrodniczej szajki, której się zdaje, że budując różne czikaga i latając w aeroplanach, „pcha świat naprzód" (so genannter *„postęp"). A świat i życie są w najgłębszej swej istocie — nieruchome. Jest to T R W A N I E.*

Dwa są na świecie możliwe współżycia: z kobietą i z bóstwem. Wszystko inne (państwa, narody, klasy, rasy itp. wymysły) — do chrzanu. (Współżyciem z kobietą nazywam miłość dla niej).

Bardzo przepraszam, że tyle nabredziłem, ale tak mi się to jakoś samo wypsnęło. I przepraszam, że w takich czasach o takich sprawach... Ale jeżeli Pan woli o Grydzewskim, Kocie, Mackiewiczu, Sikorskim, Szapirze czy Jancie, to także mogę. Ale następnym razem.

Ściskam Pana. Serdecznie pozdrawiam wszystkie trzy kobiety. Proszę napisać, jak się Pan miewa i jakiego Pan jest zdania... Wszystko jedno o czym... Ma Pan przedziwny dar mówienia z wdziękiem, dowcipem i rozumem o każdej sprawie.

Najpokorniejszy sługa Julian Tuwim

[Paryż 1940]

[Do Wacława Grzybowskiego [10]]

Wielce Szanowny i Łaskawy Panie Ambasadorze

Za list najserdeczniej dziękuję — odpisuję od razu: gdybym zaczął rozmyślać nad odpowiedzią, nic by z tego nie wyszło. „Często dopatrujemy się pewnego wdzięku w młodości cudzej, rzadko sympatyzujemy z własną"... Tak, to jest doskonałe — słuszne i właściwie zupełnie nowe. — „Okres życia mało interesujący?..." Co do mnie nigdy tak nie myślałem. Już choćby jako „wędrowny psychoanalityk" musiałem doceniać znaczenie tego okresu życia. Zgadzam się, oczywiście zgadzam się, na „rzeźbiarkę" i „nasiąkającą skorupkę". Pierwsze autodeterminacje zachodzą co prawda wcześniej: wtedy, kiedy z okrzykiem przerażenia i zgrozy przychodzimy na świat. Dzieciństwo wydaje mi się chłonniejszą niż młodość skorupką. Nie mniej, oczywiście, rozumiem i chyba naprawdę całkowicie doceniam znaczenie młodości. Rozumiem, ale jej nie lubię — może że pożegnaliśmy się z sobą nie tak dawno? że czuję jeszcze z m ę c z e n i e. Bo jakież to męczące „dokonać wyboru o znaczeniu dla naszego życia zasadniczym". „Wstydząc się pierwszego oblicza młodości, lekceważymy zazwyczaj to drugie". — To znowu — niech mi Pan daruje, że pozwalam sobie „sądzić" — to znowu takie słuszne i takie subtelne. Ale zdaje mi się, że widzę dziś dobrze znaczenie tamtej drugiej strony — nie wstydzę się ani niezgrabności, ani zarozumiałej arogancji, ani ślepego szamotania z naturą. Wiem,

[10] Wacław Grzybowski był przed wojną ambasadorem R. P. w Moskwie. Miciński poznał go w czasie klęski francuskiej w Lourdes i wymienił z nim kilkanaście listów — do czasu zanim nie zamieszkali wspólnie w ośrodku dla emigrantów-Polaków w Grenoble. Żona ambasadora była wielbicielką Conrada.

że w tym okresie wypracowałem sobie coś w rodzaju programu na całe życie — (program tak ścisły, że jeżeli kiedykolwiek potrafię napisać to o czym marzę: „Juliana Apostatę", to rozwinę tylko pomysł z 7-mej klasy gimnazjalnej). W tym czasie wzmocniły się hamulce, rozbudował mechanizm tłumienia, „wykrystalizowały się pojęcia", o których Pan pisze. W tym okresie można nie spać z nudy i nie spać ze wzruszenia po przeczytaniu rozdziału Rozprawy o metodzie *— formy uczuciowe są niezgrabne, „powyrastane" jak ręce, jak ubrania, jak nogi. Młodość także to próba wytyczenia granic między naturą i kulturą w człowieku. W obecnym okresie granice przesunęły się wyraźnie na korzyść przyrody. Ale jest w młodości coś niewybaczalnego: rezonerstwo. Właśnie to rezonerstwo, o którym Pan pisze. Jako uparty „monadolog" twierdzę, że wszelkie rozumienie polega na pojmowaniu własnych aktów psychicznych. „Mówimy — pisze Simmel — że pojmujemy stopień miłości, nienawiści, woli lub uczucia — pojmowanie to jednak polega wyłącznie na psychologicznym przekształceniu, skondensowaniu, lub osłabionym odzwierciedleniu owych aktów w nas samych". Nie można się nauczyć myślenia — trzeba przejść przez upokorzenie, miłość, wstyd, nienawiść, pogardę, litość, aby móc zrozumieć cokolwiek. Rezonerstwo to pojęcia, które nie są* bene fundatae *(jak powiedział Leibnitz), rezonerstwo to słowa, które chodzą luzem, i taka jest genealogia okrucieństwa. Rezonerstwo to zabawa szaleńca nabitym naganem. Zabija z bezmyślności — nie zna siły broni, podobnie jak młodość nie zna siły słowa: „nienawiść", „litość", „pogarda". Dzisiaj, kiedy rezonerstwo i „młodość dynamiczna" (rozrodczo i kryminalnie) depczą świat — z całym szacunkiem dla „rzeźbiarki" — „odbezpieczam rewolwer" na jej widok. Nie komponuję tego teraz, na poczekaniu: tak zw. wyobrażeniem podkładowym słowa „młodość" była zawsze dla mnie Nike z Samotraki. Teraz rozumiem: wspaniała i bez głowy. Z niepokojem myślę o groźnym łomocie jej ciężkich skrzydeł, o jej chwiejnym, niepewnym locie. W jaką stronę poleci bogini zwycięstwa? Przypuszczam, że Nike ruszy w swoje strony. Z brudnej piwnicy wyleci, rzuci cień na Bałkany, na Grecję i przelatując nad morzem Śródziemnym w stronę Egiptu stanie — jak przed wiekami — na dziobie okrętu wojennego. Jednym słowem, położywszy rękę na Angielskim Somali Włosi — jak przypuszczam — sięgną po Suez, aby stanąć na drodze do zatoki Perskiej i Indii. I tu, a nie u wybrzeży Anglii, rozegra się trzeci akt. Tak to sobie wyobrażam — zapewne bardzo naiwnie.*

Wiadomości z Polski są smutne: bardzo tam ciężko. Powtarzam to sobie ciągle:

......nasz naród jak lawa
z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi
plwajmy na tą skorupę i zstąpmy do głębi

Słuchałem niedawno komunikatu niemieckiego w języku niemieckim — mówiono o oporze polskim, przede wszystkim o podziemnej walce z volkdeutschami, których „Polacy mordują jak zdrajców". Tłumaczono dlaczego nie zrobiono polskiego protektoratu: „Polacy są zbyt oporni". Czy słyszał Pan mowę wygłoszoną przez Sikorskiego w pierwszą rocznicę wojny? Ciągnął starą melodię: „Polska mogłaby stawiać dłuższy opór, gdyby była lepiej rządzona i gdyby wojska były celowo kierowane". Dość paskudnie to brzmiało. Jednym słowem, uzupełniając cytatę:

Patrzcie, cóż my poczniem, patrzcie, przyjaciele,
Jacy to ludzie stoją na narodu czele.
Powiedz raczej: n a w i e r z c h u nasz naród jak lawa itd.

I ja chciałbym skorygować jedną z naszych rozmów: mam na myśli rozmowę ostatnią. Wyglądało trochę tak, jak bym był „wrogiem dobrego wychowania", a że nadmiarem „ułożenia" w zasadzie nie grzeszę, więc myśl niezręcznie sformułowana i praktyką poparta mogła dać wrażenie, że solidaryzuję się teoretycznie z Znanieckim. Stanowczo — nie. Nie to miałem na myśli. Chodziło mi o to, że autodeterminizm to nie znaczy np. stałe kierowanie samym sobą, oczywiście — warunkujemy sami siebie, jesteśmy zdeterminowani strukturą naszych dążeń — oczywiście — ale skoro się już raz w y b o r u w zakresie „x" czy tam „y" naszego życia dokona, to jesteśmy już potem z d e t e r m i n o w a n i s t r u k t u r ą ł o ż y s k a, k t ó r e w y b r a l i ś m y s o b i e d l a n a s z e g o r o z w o j u. Stajemy się niewolnikami raz dokonanego wyboru. Klasyczny przykład to wybór wykształcenia i zawodu. Wybiera ktoś np. prawo i dyplomację, sam się determinuje wyborem studiów i zawodu, już potem rodzaj studiów i struktura zawodu determinuje np. lekturę, stosunki towarzyskie, wpływa na ukształtowanie smaku, na habitus *itd. W niczym to nie paczy autodeterminizmu —* tu l'as voulu*..... Odległe w czasie, wolnie wyznaczone determinanty działają do końca życia. I tu powstaje problem ś w i a d o m o ś c i d e t e r m i n a n t i problem r o z w o j u. Wszyscy jesteśmy zdeterminowani sami sobą, ale ogromna większość ludzi staje się niewolnikami raz dokonanego wyboru — można gnić w własnej, dobrowol-*

nej niewoli, niewoli przekonań, nawyków, ruchów — jest to niewola gorsza od babilońskiej. Jako entuzjasta filozofii twórczości głoszę konieczność przezwyciężania własnych autodeterminant.

A przezwyciężanie autodeterminant to nie tylko przezwyciężanie ich założeń uczuciowych czy intelektualnych, ale to równocześnie walka z kolosalną aparaturą zewnętrzną, która rozbudowała się w czasie „rządów" poprzednich, właśnie przezwyciężanych uwarunkowań. Powtarzam: ruch każdy jest wyrazem osobowości, ale stworzone przez nas ruchy i tak zw. sposób bycia zwolna chwytają nas w swoje obcęgi. Najdelikatniejszy, najmniejszy nawet ruch rąk kiedy stanie się ruchem nawykowym, chwyta nas za gardło, dławi. Oczywiście, dobre wychowanie polega na nieskończonej plastyczności właśnie, na umiejętności dostosowania się do każdej sytuacji — zapewne, ale jest „w dobrym wychowaniu" coś z musztry, pewna nieuchwytna, stuszowana sztywność — jest w „dobrym wychowaniu" coś z niezmienności. I to mnie właśnie niepokoi. Jest w tym coś z psychicznego artretyzmu. Istnieje — jak mi mówiono — rodzaj gwiazd morskich, które umierają — nieruchome i sztywne — zatrute wydzielanymi przez się solami. Leżą potem na piasku kruche jak szkło. Trzeba zostawić zupełną swobodę ruchom, ruchom dłoni, mrugnięciom powiek, łzom, skrzywieniom twarzy, żeby nas nie usidłały, nie uwięziły w niewidocznej i nie dającej się rozerwać sieci. Dobre wychowanie stwarza zbyt wygodne łożysko dla automatyzmu, aby się tam nie zagnieździł ten największy wróg twórczości. To, co nazywamy „dobrym wychowaniem" stwarza typy ruchów, np. uśmiech: a) uśmiech do dziecka; b) uśmiech do krawca; c) uśmiech do oponenta itd. Obserwując ludzi często odnoszę wrażenie, że ich twórczość jest raczej natury fabrycznej, standartowej niż „rękodzielniczej". Brak mi w twarzach ludzkich uśmiechu, w którym byłaby niezgrabność rysunku na ludowym garnku, lub zacieku farb na akwareli.

Nie zwalczam dobrego wychowania — a broń Panie Boże! — jakże żyć bez konwencji, i to tak szanownych i koniecznych? — nie zwalczam (jak by to można było sądzić po ostatniej rozmowie), myślę tylko o tkwiących w nim niebezpieczeństwach. Taka jest moja korekta do ostatniej rozmowy.

Myślę, że musiałem już Pana bardzo wynudzić, Panie Ambasadorze. Chcę, choć w ten sposób, wskrzesić rozmowy w Lourdes — więc niech mi Pan nie bierze za złe mego gadulstwa.

Proszę przyjąć wyrazy czci, najgłębszego szacunku, wdzięczności i ucałowania rąk dla Pani Ambasadorowej.

Bolesław Miciński

[IX 1940]

[Do Pani Grzybowskiej]

Wielce Szanowna i Łaskawa Pani Ambasadorowo!

Pytała mnie kiedyś Pani: „czy to przyjemnie jest mieć rację". Otóż nie zawsze. W każdym razie teraz wolałbym nie mieć racji. Ale że Amicus Plato...

Oto kilka wypowiedzi Conrada, które wyjmuję z książki Ujejskiego:

O życiu zagrobowym: Croyez-vous qu'on se retrouve là-bas? *Mnie to* là-bas *przedstawia się jako wielka dziura, coś w rodzaju jaskini złoczyńców — strasznie zapchana, pocąca się cieniami — potem moralnym wymacerowanych duchów itd. (6. XII. 1897 do Grahama).*

22. XII. 1902 pisze do Garnetta, że „nie lubi chrześcijańskiej religii, jej doktryn, ceremonii i uroczystości".

23. II. 1914 „irytuje mnie niedorzeczna baśń orientalna, z której się chrześcijaństwo wywodzi".

24. XII. 1929 list do Garnetta z życzeniami na Boże Narodzenie pełen był natrząsań z „żydowskiego Boga, pod którego panowaniem narodzili się... obaj niepoprawni poganie.

Można byłoby ratować tezę „wiary" Conrada tym, że po prostu nie był chrześcijaninem..., ale oto dwie wypowiedzi — pierwsza z początku pracy literackiej — druga tuż przed śmiercią:

1) „Wolałbym mieć stałą satysfakcję z mojej krnąbrności i potrząsać pięścią w stronę idiotycznej tajemnicy Niebios".

2) „Po staremu czuję się członkiem załogi zaklętego okrętu, który bez sternika toczy się przez nieznane".

Wielce Szanowna Pani Ambasadorowo! Obawiam się, że... no, tak — że mam rację! Bóg mi świadkiem, że wolałbym się mylić. Ale chyba się nie mylę. Trudno przypuszczać, że w swojej wstydliwości uczuciowej Conrad milczał o religii, podobnie jak o Polsce. Okazuje się, że o religii milczał tylko w książkach, ale poza książkami jawnie jej nienawidził (sam twierdzi, że już od 14 roku życia!). Na temat Polski wypowiadał się nieraz, był niemal działaczem politycznym. Genialna odpowiedź Garnetowi 1907: „My, Polacy, chodzimy w bój bez iluzji. To wy, Brytyjczycy, chodzicie tylko po zwycięstwo". Poza rozprawami na temat Polski w prasie Conrad jest autorem memorandum (Note on the Polish Problem), *która w sierpniu 1916 została złożona w* Foreign Office. *— Tu sytuacja jest jasna: Conrad był Polakiem, czuł się Polakiem — w najwyższym stopniu obchodził go los Polski.*

A l e C o n r a d n i e w i e r z y ł w B o g a i dlatego może problem osamotnienia (proszę czytać: „tęsknoty") stał się dla niego problemem naczelnym. Owszem, wierzył w honor, w moralność, w odwagę, „w życie", ale ogromna większość ateistów wierzy w honor, w moralność, w odwagę — jednym słowem: w człowieka, ale nie w Boga.

Bardzo mi przykro, ale zdaje mi się, że mam „rację".

Proszę przyjąć ucałowania rąk i wyrazy prawdziwego i szczerego szacunku.

B. Miciński

[Do Pani Grzybowskiej]

Wielce Szanowna Pani Ambasadorowo!

Kreślę małe corrolarium

1) Co do nieśmiertelności duszy. W cytacie o „dziurze, która poci się cieniami", widzę przede wszystkim ironię. Czy można z niej wysnuć przypuszczenie, że Conrad wierzył w nieśmiertelność duszy? — Odpowiem cytatą: „Umarli mogą żyć tylko ściśle intensywnością i jakością życia, jaka udzielona im jest przez żywych". Ujejski dodaje, że Conrad pisze tym razem „poważnie i bez ironii". A więc dusza nie umiera z ciałem, ale żyje trochę dłużej. Stary pogląd stoików (a w Conradzie jest wiele ze stoika!). „Być" to znaczy być postrzegalnym, być treścią czyjejś świadomości. Esse = percipi. *I w tym sensie dusza żyje jako przedmiot pamięci żywych. Przypuszczam, że tak można zinterpretować to zdanie.*

Ale to sprawa drugorzędna dla przedmiotu naszego sporu! Załóżmy nawet, że Conrad wierzył w nieśmiertelność duszy. NIE WYNIKA Z TEGO, ABY BYŁ RELIGIJNY. Bardzo wielu materialistów uznaje pozagrobowe formy bytu. Ale nie wierzą w Boga.

2) Zapewne dobierając cytaty można byłoby na podstawie „Improwizacji" fałszywie oświetlić religijność Mickiewicza, a l e w c a ł e j t w ó r c z o ś c i M i c k i e w i c z a m a m y t y l e „c y t a t", k t ó r e m ó w i ą o j e g o w i e r z e! Począwszy od hymnu na cześć Matki Boskiej a skończywszy na ostatnich słowach Mickiewicz mówi stale o Bogu i modlitwie. Na tym tle „Improwizacja" jest epizodyczną rewoltą. U Conrada natomiast nie możemy znaleźć takich „kontrcytat", takich wypowiedzi pozytywnych, które można byłoby przeciwstawiać „natrząsaniom z żydowskiego Boga". U Conrada mamy albo milczenie, albo wypowiedzi negatywne.

3) Jest u Conrada jedna tylko — jak się zdaje — wypowiedź pozytywna (list do Garnetta 1921).

„Ale ja polecam Cię Bogu miłosiernemu, współczującemu, temu samemu, który, chciałbym, żeby i na mnie czasem wejrzał. Wiem, oczywiście, że On wiele nie może" (!).

4) To, co można by było nazwać „religijnością" Conrada, bliskie jest bardzo religijności świata antycznego. „Dziura pocąca się cieniami" to piekło Homera — licha półegzystencja duchów, którym Homer przeciwstawia prawdziwą egzystencję — ziemską.

„Bóg, który wiele nie może" jest jak bogowie starożytnych, których działanie i dobra wola były ograniczone przez Przeznaczenie — Los *Conrada.*

Łączy Conrada z tym światem definicja moralności, którą kompensuje brak wiary.

Proszę przyjąć ucałowania rąk, wyrazy najgłębszego szacunku i „Conradowskiego" porozumienia.

Bolesław Miciński

[Do żony [11]]

Dzień dobry. Piszę jeszcze z zaklejonymi od snu oczami, bo spałem całą noc, i to jest tak wielkie szczęście... Mnie tak mało potrzeba, jedną noc dobrze spać i już jestem wesoły i pogodny. Przecież najgorszą torturą, stosowaną wobec więźniów, z których chce się wydobyć zeznania, jest bezsenność. Przewlekła bezsenność osłabia każdą odporność, robi z najsilniejszego człowieka szmatę bez woli. Piszę o tym, żebyś zrozumiała mój ostatni stan nerwowy i jeżeli nie możesz sercem, to żebyś rozumem zrozumiała i usprawiedliwiła.

To tak szczęśliwie budzić się. Teraz jest mglisto-szaro, dość ciepło. Bardzo wyraźnie widzę ranki w naszym domu: słońce na zgniłożółtej kotarze, trochę słońca na podłodze. Cieszę się, że w ogóle jesteś. Tak co rano zawsze się cieszyłem, że na świecie jest Halusia. Na okrągłym stoliku obok wazki są jakieś papierki od sprawuneczków, które wczoraj wieczorem przynieśliśmy, patrzę na obraz Rafała, na Pickwicka, *na mak nad samowarem. Mogę chodzić spokojnie po pokoiku wśród przedmiotów, których nie wymyśliłem w ciągu nocy — bo w ciągu nocy śniłaś się Ty. Cieszę się, że za chwilę będę czytał gazetę i pił mleko wprost z butelki, cieszę się bardzo, że spakuję teczkę i pójdę nad Wisłą do mojego*

[11] Lis do żony pochodzi z czasu pobytu Micińskiego w sanatorium dla gruźlików pod Grenoble, gdzie Miciński czuł się bardzo źle nerwowo i żona próbowała rozmaitych „psychologicznych" chwytów, aby go tam utrzymać jak najdłużej, gdyż nie zdawał sobie sprawy z groźnego stanu swego zdrowia.

ukochanego Radia. Wszystko naokoło lubię a „Ty śpisz i nic nie wiesz".

Tak mi szczęśliwie, że mogłem spać, że mogę myśleć o naszym domku, o dywaniku, o zawalonym papierami i książkami biurku, o herbatce, która szypi, o kocie. Tak szczęśliwie jest obudzić się po nocy wyspanej.

Jeżeli tak szukam miłości, to dlatego, że tak pragnę przedmiotu. Ale właśnie dlatego, że miłość jest tak przedmiotowa, nie można o nią prosić i mówić: „przyjdź proszę". Bo nie przyjdzie...

Ostatnio bardzo dużo gram w szachy, ale nigdy nie polubię tej gry „nie wprost", z taktyką zasadzki. Jest w tej grze dużo z dżungli. Wieże i laufry maskują się za drzewami, jak wąż Kaa i jak Baghera. Stale grając uprzedzam partnerów: „niech pan tego nie robi, bo straci pan konia" — albo: „jeśli zrobi pan ten ruch, odsłoni pan króla". Zupełnie nie rozumiem zjawiska gry. I wyobraź sobie, że mimo to wygrywam. Ledwo zacząłem grać, a na dwanaście partii przegrałem tylko trzy. Myślę, że (bez metafory) jest w tym odbicie postępowania mojego w życiu: trudnej i przewlekłej partii bo polegającej na odsłonięciu mechanizmu postępowania. Szachy, mimo pozorów, są dżunglą: są matematyczne i „racjonalne", ale prawo dżungli jest właśnie w stu procentach racjonalne. To, co różniło Mowglego od braci, to była jego irracjonalność: jego wybuchy płaczu i śmiechu, które tak gorszyły prawodawcę Balu. Wbrew pozorom przyroda jest racjonalna — to człowiek z ogniem w ręku i łzami w oczach jest irracjonalny. I Hegel, i Spinoza należą do świata natury (jest w nich nawet symetryczność konstrukcji pszczół, mrówek i pająków). „Asymetryczny" i potargany Pascal mieszka w zalęknionej, osnutej dymami wiosce, przycupniętej do ziemi na skraju dżungli. Ale Pascal w kulminacyjnym punkcie życia napisał dwa słowa: FEU, FEU — ogień, którym powiewał Mowgli, słaba żabka. Nasze ręce muszą się znowu spotkać i palić wspólnym ogniem jak jedna gałąź. W tym ogniu musi spłonąć to, co nazwałaś „błędem psychologicznym", bo w naszym życiu nie ma miejsca na błędy taktyczne, na szach wieży i osaczenie laufra. Musimy znowu żyć trudnym życiem, w którym nie ma „sądowania", ale za to są — wbrew regułom gry — wybuchy szczęścia.

[Do Leona Kosteckiego[12]]

Kochany!

Nie pisałem do Ciebie, tak jak nie piszę do mojej rodziny i do Pana Jerzego: nie umiem pisać do ludzi, których obecność stale czuję przy sobie. Ty, Leonie kochany, „mieszkasz z nami". Jesteś dla mnie zawsze w drugim pokoju, obok — wystarczy tylko drzwi otworzyć, żeby zobaczyć Leona i jego okularki. Pamiętaj, że od chwili, kiedyśmy się spotkali na schodkach „Czerwonego Strahla", jesteśmy zawsze razem. „Klucz rzucony w morze i nic nas nie rozłączy..." Lonio to jest wielka rzecz, więc nie warto, żebyś się zajmował Proustem — o tyle w Tobie więcej, niż w tym właściwie głupim Marcelku, który umie świetnie analizować w r a ż e n i a, a człowiek mimo wszystko nie jest wiązką wrażeń, tylko czymś więcej, więc Marcelek nie ma żadnej wiedzy o człowieku: jest kotem, który znał się na sztuce, napisał książkę, pełną nieznośnej maniery, polegającej na porównywaniu kożuszka na kawie do witraży i tortu do systemu Kanta. Po co zajmować się tym „starym panną", który żył życiem „salonów" sądząc ludzi po zapachu fryzjerskim. Stań w oknie, Loniu, i pomyśl o sobie, o ile w Tobie więcej! Nie! nie warto zajmować się nie wydanym listem sennego Marcelka, który był czymś w rodzaju baronowej Krüdener naszych czasów.

Zbliża się godzina 11-ta. Pali się świeca. Nad świecą żółta firanka w kwiatki, okiennica uchylona, ogród, drzewa, dolina i góry w śniegu. Dałbym sobie rękę uciąć, że Lonio jest w sąsiednim pokoju, że położył na nocnym stoliku swoje okularki, a butki i pachnące lawendą skarpetki na dywaniku. Tęsknię do Ciebie bardzo i dlatego nie mogę pisać.

Ubiegłego roku leżałem w sanatorium i mieli mi wyciąć sześć żeber i łopatkę. I zrobił się zupełny cud. Ksiądz Jakubisiak powiedział, że będę zdrów i żebym się nie dał krajać. I nagle okazało się, że nie ma laseczników w analizie i że pozwalają mi opuścić sanatorium. Teraz bawię się z córeczką i razem zbieramy kwiatki, a nad nami unosi się Wujcio Lonio, anioł w okularkach, na białych skrzydełkach i ulatuje w białe chmurki.

Zupełnie nieoczekiwanie napisałem książeczkę: są to dwa portrety: Kanta i Juliana Apostaty. Oba portrety opisane są „na tle" dwóch pejzaży, przekazanych przez historię. Portret Kanta zrobiony jest na tle ruin zamku, które codziennie oglądam przez okno, portret Juliana — na tle pejzażu, który opisał w jednym ze swych

[12] Leon Kostecki był dalekim młodszym kuzynem Micińskiego i po klęsce Francji wyjechał do Londynu.

listów. Kant rozbudowany jest na Królu Learze *—Julian na* Hamlecie.*Jeszcze tego ostatniego nie wygładziłem, więc boję się pisać o tym. Ale, zdaje się, dobre. Chciałbym to ładnie wydać. Ale jak? —* darling *— jak?*

Śmierć Tonia Sobańskiego bardzo smutna. Nikt tak jak on nie zasłużył, żeby teraz właśnie „doczekać". Znałem prawdopodobnie kilka tysięcy gruźlików — w żadnym nie widziałem tyle prostoty wobec tego — rzeczywiście skomplikowanego problemu — ile w Toniu. Widzę go w pierwszym kryzysie jesienią 1936: okryty kraciastym pledem, z psem w nogach, z maszyną do pisania pod ręką, patrzył na mnie spoza okularów — mówiliśmy długo o drobiazgach — o chorobie nie było mowy. O zdrowie nie pytałem bynajmniej nie przez delikatność. Tonio ograniczył problem choroby do wymiarów koca, którym był okryty. Wbrew pozorom, Tonio był przede wszystkim „z Podola". Był podobny do cioci Lili. Wszystko inne w Toniu było przypadkowe i nieistotne — istotne były te cechy „porządności" zasad, prostoty, d o b r o c i, opanowanego sentymentalizmu. Tonio był człowiekiem, n a k t ó r e g o m o ż n a l i c z y ć. Miał wielką mądrość i rzetelność życiową tak niezgodną z tym, że ulubionym jego poetą był Theophile Gautier, a livre de chevet *—* Les nouvelles nouritures *Gide'a. Naprawdę trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać książkę... — Tonio napisał wiele takich pięknych książek codziennie. Nie warto zajmować się niewydanym listem sennego Marcelka... i poezjami Gautiera, kiedy się jest „z Podola", że jedno dobre i rozumne spojrzenie spoza okularów jest więcej warte, niż to wszystko co napisał Gide — oczywiście! Myślę, że to, co z nas n a p r a w d ę z o s t a n i e, to nie książki, przekazane trwałej pamięci, ale właśnie zapomniane dobre rozumne spojrzenie spoza okularów. Więc dlaczego napisałem książkę? Myślę, dlatego, że nie mam w sobie dość cnót podolskich. Każda twórczość jest autoterapią, a ludzie zdrowi nie potrzebują lekarstw. Jakbyś ty pięknie pisał, gdybyś w literaturze szukał rzeczy godnych Twojej dobroci, podolskich cnót, słowem Twoich wartości. Pamiętasz, jak kiedyś w dość decydującej chwili wybuchłem na Ciebie za Ravela? Ot Conrad! Conrad był z naszych stron i mógł być naszym wujaszkiem, jak Ciocia Lila jest ciocią.*

Myślę zawsze o Tobie, jesteś zawsze z nami. Kiedyś — rozwaleni w fotelach, ociekając szczęściem, spokojem i dobrobytem — Ty z „ziarnkiem goryczy" zamiast czekoladki, ja z termometrem w zębach — będziemy wspominać „muzyczny pokój" w Kownie i miedź instrumentów — grzmiącą miedź, która wezwała nas do oglądania wielkich czasów.

[Bouguéron, 1942]

[Do Leona Kosteckiego]

Kochany, wysłałem dwa duże listy. Myślę, że nie doszły do Ciebie. Tym razem postaram się napisać krótko i rzeczowo.

W roku ubiegłym, na przełomie 1940/41, zdawało się, że nie pozostaje mi nic innego, jak westchnąć es ist gut *— wzorem Kanta i umrzeć. Nawet głos straciłem i mówiłem szeptem, tymczasem znawu się wygramoliłem. Przez osiem miesięcy pisałem nie wielki szkic literacki,* Portret Kanta. *Problemów, jak zwykle — za dużo, tak zwane „jajko w jajko" i cały akcent położony na obrazotwórczą wartość prozy. Takbym chciał, żebyś to mógł przeczytać! Lonio powiedziałby o tym mądrze, a ja bym we wszystkim słuchał Lonia, bo Lonio wszystko wie najlepiej i myli się tylko a) Proust, b) „przyjemna" muzyka. Ale to przejdzie: „bo Lonio młody i nadużywa Yardley'a wody". Śniła mi się dziś „Lajszwes aleja", mgła i myślałem o tamtych czasach jako o czasach dobrych. Pamiętasz? Szliśmy wśród młodych czarnych drzew, mieliśmy przed sobą kopułę soboru i fantastyczną podróż. Kłóciliśmy się o Ravela i tak zwaną ,muzykę miękką". Było parszywie, niespokojnie, brudno. Ale jakie to były czasy! Byliśmy razem. Pomyśl, z nikim się nie kłócę, to znaczy nie mam przyjaciół. Żyjemy samotni, bo znamy siebie zbyt dobrze, żeby siebie widzieć, brak nam „uprzedmiotowienia", korektywy. Dziwaczejemy. Jeden wieczór spędzony z Tobą to tak jak witaminy przy szkorbucie. Od razu wszystko doskonale. Zawsze mówiłem. „Kolumb pojechał do Ameryki bo szukał raju, to rozumiem, ale czy warto się inkomodować po to tylko, by jeść trochę lepiej? Wszelako — dodawałem podnosząc palec — warto jechać, płynąć i lecieć żeby zobaczyć Lonia".*

A teraz poważnie: wielkie na tobie budowane są nadzieje. Dosłownie masz wszystko w ręku: dobroć, inteligencję i wrażliwość. Można z tym kapitałem napisać Odyseję. *Chodzi tylko o stronę techniczną: napisanie. Musisz. Wszystko co agresywne i gwałtowne przeciwne jest z natuy Loniowi, ale krzyczę agresywnie i gwałtownie. Musisz napisać. Musisz mieć s w o j e ż y c i e poza pracą biurową i słuchaniem Ravela z płyt z czekoladką w zębach i w jedwabnym szlafroku. Czytaj Georga Simmla, a potym pisz, po odczytaniu jeszcze raz Owidiusza. A możeby poczytać Bergsona dla Twojej koncepcji* Metamorfoz *i wykazać wbrew Bergsonowi, że pod nurtem nieustannej przemiany są, trwają, jakby formy geometryczne, kształty niezmienne: Niobe, Narcyz itd. [...]*

Twój Bolek

[Bouguéron, 1942]

[Do Pawła Zdziechowskiego [13]]

Kochany Pawełku!

Każda wiadomość od Ciebie to dla mnie wielka radość. Piszę ten list byle jak, bo bardzo jestem osłabiony po przebytej grypie. Źle zrozumiałeś mnie, kiedy pisałem o szczęściu: napić się wina i pocałować (nawet więcej) — to oczywiście rzecz bardzo dobra. Chodzi o to, żeby nie być zbyt łatwo szczęśliwym i na tym w poszukiwaniu szczęścia nie stanąć. Wszelka twórczość wydaje mi się próbą odnalezienia „ładu" (na papierze czy na płótnie), który byłby kompensacją wewnętrznego nieporządku. Jeśli odnajdujemy równowagę psychiczną przy winie albo w miłości „bez konsekwencji" (bez dzieci, r o d z i n y i poczucia odpowiedzialności), jesteśmy zbyt łatwo szczęśliwi. Zakres pojęcia „szczęście" jest niewielki, ubogi i nie szukamy kompensacji w tworzeniu. Poprzestajemy na tym i nic z tego nie wychodzi — tylko szereg przyjemnych dni. Od bardzo dawna zastanawiam się nad pojęciem czy raczej zwrotem: „zabicie czasu". Czasu „obiektywnie" przecież nie ma: czas jest funkcją świadomości. Zabicie czasu to przecież nic innego jak zabicie świadomości: samobójstwo. Co dzień w Grenoble popełniałeś samobójstwo — i ja także. Bo dobrze jest pocałować i wypić wina, jeśli się przy tym tworzy. Ale jeśli już na tej granicy o d n a j d u j e m y szczęście — to źle: zbyt łatwo jesteśmy szczęśliwi. Wino smakuje mi tylko wtedy, kiedy tworzę: potem i przed tym piję tylko dla zabicia czasu: s a m o b ó j s t w o. Powiesz: nie można cały czas pisać, musi być w tym detente'a. *Oczywiście. Ale zakres słowa „tworzenie" jest szerszy niż zakres „malowanie", „pisanie", „politykowanie" itd. Człowiek może tworzyć ciągle. Twórczość jest w chodzeniu po ulicy, w podaniu ręki itd. Kiedy fiksujemy na stałe nasz sposób podawania ręki i chodzenia po ulicy, popadamy w to, co się nazywa „manierą". I tak człowiek staje się niewolnikiem własnego stylu, który powinien się zmieniać tak jak nasze upodobania literackie, muzyczne, czy „towarzyskie". Życie wydaje mi się walką między a u t o m a t y z m e m („przyzwyczajenie") a t w o r z e n i e m (tworzeniem jest każdy ruch inny od konwencjonalnego). Odnajdujemy bez wątpienia wielką radość w realizacji naszych przyzwyczajeń.*

[13] Przyjaźń z Pawłem Zdziechowskim datowała się sprzed wojny, kiedy Miciński korzystał z gościnności Pp. Kazimierzostwa Zdziechowskich i spędzał wakacje w ich majątku Słaboszewku pod Mogilnem, gdzie bywali zapraszani również: Andrzejewski, Gombrowicz, Małcużyński, Uniechowski i inni. Miciński spotkawszy na emigracji młodszego syna Pp. Zdziechowskich poczuwał się do moralnej opieki nad nim.

Ale wtedy człowiek staje się żywym trupem. Ile w gasnącej lub słabej miłości jest z miłości prawdziwej, a ile z przyzwyczajenia. Obawiam się, że byłeś więcej przyzwyczajony niż zakochany. Bo gdybyś był mocno zakochany, to byś gorączkowo tworzył w tym okresie (pisałbyś albo byś zmienił Twój styl życia). I dlatego dobrze się stało, że wyjechałeś z Grenoble.

Kochany, kochany Pawełku! nie wiem czy wiele wyczytasz z tej pisaniny. Tyle bym chciał powiedzieć — w sumie wychodzi jakaś niejasna zbitka pojęć. Moje zdrowie: chyba nienajlepiej. Grypa pogorszyła stan ogólny. Na zimę będę musiał pojechać do Sanatorium a potem w zasadzie już się zgodziłem na operację. Pawełku kochany, nie umiem Ci powiedzieć, jak tkliwie myślę o Tobie, pisz braciszku, tak bym chciał wiedzieć, co się z Tobą dzieje.

(Po trzech tygodniach.)

Znowu byłem chory i tak nie mogłem skończyć tego listu. Myślałem ciągle o Tobie, ale nie mogłem się zwlec z łóżka. Mamy sporo kłopotów: gospodarze wylewają nas z mieszkania (chcą 1000 fr. miesięcznie). Jestem jakoś niespokojny o Ciebie. Napisz natychmiast po otrzymaniu tego listu.

Całuję Ciebie mocno — Twój Bolek

Bouguéron, luty 1943

[Do Denise Bouchayer [14]]

Chère Madame — *piszę jak obiecałem, ale znowu list pisany ręką żony. Mógłbym powiedzieć, jak Owidiusz,* si miraris aepistula quare alterius digitis scripta sit — aeger eram. Aeger in extremis ignotis partibus orbis... *Ta jest różnica, że list pisany ręką ukochanej żony, a czy kraina, w której przebywam, jest tak nieznana, jak ta, w której przebywał Owidiusz — o tym właśnie będzie mowa.*

Francuzi na ogół przeświadczeni są o tym, że étrangerzy dobrze znają ich ojczyznę — tylu ich przecież zjeżdżało. Jest to zagadnienie niezmiernie skomplikowane i Francja zawdzięcza bardzo wiele cudzoziemcom, którzy włożyli swą pracę w ogólny dorobek myśli francuskiej. Poinformuje Panią najlepiej o tym pan Lavelle. Proszony przez niego o najlepszą historię estetyki we Francji i najlepszy zarys estetyki w języku francuskim — musiałem z braku innych wymienić Greka i Rumuna (Mustoxidi i Liviu Rusu). Ci

---

[14] List do Pani Denise Bouchayer, którą poznał Miciński w sanatorium — dyktowany był żonie na trzy tygodnie przed śmiercią Micińskiego — nigdy też nie dotarł do rąk adresatki, która również nie żyje.

istotnie znają Francję w pewnym stopniu — inni znają tylko Guide Michelin.

Proszę się nie dziwić, że przypatrujemy się Wam z zainteresowaniem, a kiedy dojdzie do tego comme c'est mon cas *— z miłością, podziwem i gniewem — że obserwacje nasze mogą się zrazu wydać Wam barbarzyńskie.*

Powiedziała mi Pani: — Słowianie posiadają łatwość wylewów uczuciowych, co przynosi im ulgę — Francuzi, zawsze spokojni na zewnątrz, kryją gwałtowne namiętności wewnątrz osobowości.

Słyszałem to tyle razy i tyle w tym błędów.

Po pierwsze — wylew uczuć, prawdziwych, nie nawierzchnich, bynajmniej ich nie uspakaja i teoria katharsis Arystotelesa — ta właśnie — jest najbardziej krytykowana. Wylew uczuć prowadzi do coraz większego ich rozpętania.

Po drugie — jeśli było istotnie tak, jak Pani powiedziała, z tego nie wynika bynajmniej, że tak jest dzisiaj. To, co było prawdą, admettons, *jeszcze w 14-tym roku — może stanie się dopiero, ale prawdą dziś nie jest. Czy pozwoli Pani na porcję filozoficznych rozmyślań?*

*
* *

Nie chcę się w to wdawać, czy Bóg czy Natura dają nam życie. Jedno wydaje mi się pewne, że formujemy sami siebie (wpływu tzw. okoliczności po prostu nie warto brać pod uwagę). To my sami tworzymy nasz sposób podania ręki, naszą burzliwość i opanowanie, nasze drżenie powiek i układ zmarszczek na twarzy. „Nie gwiazdy bowiem ale namiętności rządzą człowiekiem" — powiedział św. Tomasz. Oto prawdziwa astrologia. Tutaj na bruzdach naszych zmarszczek, w połysku naszych oczu, w drżeniu ręki — nie chcę mówić o snach — możemy poznać naszą przyszłość i przyszłość Delfina.

Ale na tym nie koniec. Tworzymy nasz habitus, *nasz* Stil des Lebens *— chodzi teraz o to, żeby nie stać się niewolnikiem samego siebie. Ogromna większość ludzi żyje w tej skorupie do zgonu — nieświadoma jej. Śmiem przypuszczać, że powinna ona Pani ciążyć. Zwolna mechanizm przyzwyczajenia chwyta w swoje kleszcze nasze ruchy, uśmiechy, błyski oczu. Tak gwiazda morska wyrzucona na piasek — istota żywa — zwolna kamienieje. Nie wiem, czy w słońcu przy regularnym poszumie fali zdaje sobie sprawę z tego, że staje się kością — niczym innym, tylko kością. Proszę spojrzeć, ilu sklerotyków, i jak zaawansowanych — wśród młodych, na ulicy; chwilami wydaje mi się, że słyszę chrzęst i charakterystyczne trzaskanie w kolanach. Na to wszystko —* Messieurs

fleurissez-vous! *Biedny kwiatek! Często na dwudziestoparoletnim studencie kwiat ten w roentgenie psychologicznym wygląda zgoła makabrycznie.*

In summa: *człowiek — przynajmniej w dużym stopniu — skoro nie chciałaby Pani inaczej — jest twórcą samego siebie. Rządzi nim determinizm celów, a nie przyczyn — autodeterminizm (o którym z pewnością będzie Pani dużo rozmawiała z Ks. Jakubisiakiem). Tworzy siebie i może stać się własnym niewolnikiem. Nie wie nawet, kiedy od wewnątrz monada zasycha i przestaje być źródłem życia.*

Podobnie rzecz może mieć się z tym, o czym mówiła mi Pani — że Francuzi byli pełni namiętności; wystarczy przejść się po Paryżu i popatrzeć na stare domy — z tych twarzy można jeszcze wiele wyczytać. Czy jest tak dzisiaj? Objawianie pewnych uczuć (np. hałaśliwa wesołość nie na miejscu) — nie jest dowodem zupełnej skrytości — nie znajdzie jej Pani u ludzi wschodu. Niemniej objawienie jej przy „skrytości" innych uczuć — pozwala przypuszczać, że owa skrytość ukrywa pustkę. Po rozgnieceniu wielkiego grenoblańskiego orzecha — pełni nadziei co do jego obiecanych, tajemniczych skarbów — znajdujemy zeschłe jądro i włókna.

Czy nie zdaje się Pani, że los przykłada już usta do skorupy, aby gwizdać na niej smutne melodie? Oczywiście myśli o tym, étranger, *potomek tych, którzy przyjechali z Napoleonem na wygnanie. Sądzę, że rozumiemy się dostatecznie i możemy przejść nad tym do porządku.*

Ta skorupa, pod którą, jak Pani mówiła, żyją uczucia, wydaje mi się marnej proweniencji — jest to, jak starałem się Pani powiedzieć — du cartésianisme en pantoufles, style Louis-Philippe.

Na miłość Boską — Kartezjusz nie był wcale zupełnym racjonalistą — a jeśli nim był, to umiał chować pod swoją maską, o której pisał — namiętności naprawdę gwałtowne. Dziś najczęściej pozostaje maska obojętności — nie umiałbym pogodzić się z Panią, że pod maską tą kryją się uczucia silne.

Kartezjanizm był sposobem myślenia — dziś stał się sposobem życia, z tym, że po maturze, albo i przedtem, zapomina się o myśleniu. Przykład: za pobytu w sanatorium słyszałem, jak jeden z oficerów wychwalał wszystko co niemieckie i krytykował wszystko co francuskie — w gruncie rzeczy był wielkim patriotą — na moje repliki odpowiedział: bo pan nie ma esprit cartésien. *Oto dokąd upadł Descartes, o którym płaska Colette ośmieliła się powiedzieć, że go nigdy nie przeczytała. Descartes stał się formą absolucji, powszechnego rozgrzeszenia: skoro tak jej wygodniej — działajmy w ten sposób. Niewielu pamięta etykę Kartezjusza z Czwartej części*

Rozprawy o metodzie, w *której zaleca rozwiązania najtrudniejsze. My, Polacy, uczymy się we Francji prawdziwego kartezjanizmu — myślenia, rozwagi — która tak logicznie patynuje fasady waszych domów i katedr.*

Jeszcze dwie myśli. Jeśli Kartezjusz chodził zamaskowany — to krył uczucia nie byle jakie. Mówimy często: sprawiedliwość. Myśląc o tym uczuciu widzimy figurki z marcepanu, które stawia się na stołach w okresie wigilii. Sprawiedliwość jest nieskończenie odległa, jest to uczucie trochę „z zaświata" — tutaj bezradne. Bez nienawiści i zemsty (to są uczucia ludzkie, zahaczone o ziemię) — nie miałaby żadnej egzekutywy, byłaby jak posąg bez rąk. One to właśnie — nienawiść, zemsta, które tyle bezprawia robią na świecie; w czasie wojny — mogą także uruchomić mechanizm prawny, potem, kiedy już będziemy jedli rogaliki, pili kawę ze śmietanką i znowu nie myśleli o niczym, kiedy dojdzie do głosu krzywda do pomszczenia — tak hałaśliwa, że każe wszystkim myśleć, wtedy sprawiedliwości stanie się zadość. Trzeba nienawidzić i myśleć o zemście. Niestety, zatruwa to nas samych. Jest to autointoksykacja. Jedno jest tylko na to lekarstwo: oczyszczające wszystko cierpienie.

* * *

A teraz co do Pani. Cztery lata leżała Pani w łóżku. Jestem chory od lat blisko osiemnastu i leżałem w sumie znacznie więcej — nie będziemy się licytować. Chodzi o to, żeby Pani żyła za wszelką cenę i niech mi Pani zrobi tę niewymowną łaskę — proszę przeczytać Ewangelię. Nigdzie jak w Ewangelii nie poczułem metafizycznego piękna samego życia — nigdzie nie poczułem śmierci jako czegoś równie odrażającego, repoussant. *Nie do wiary, ilu ludzi chce umrzeć, bo przecież życie tworzy nieskończone komplikacje, o których Pani wie równie dobrze co ja; można wreszcie nabrać po prostu wstrętu. Wtedy Ewangelia otwiera zupełnie nowe ujęcie życia, a ponieważ najgłębiej przekonany jestem, że decyzję życia i śmierci nosimy w sobie — proszę, aby zastanowiła się Pani jak najdokładniej przed jej powzięciem. Widziałem tych, którzy po ostatnim namaszczeniu w sanatorium tańczyli potem jako ludzie zupełnie zdrowi i brali udział w raidach samochodowych. W ostatniej chwili rozmyślili się.*

Tak się w miarę pisania złożyło, że list ten stał się ogniwem odrębnych zresztą rozmyślań, które próbowałem notować we Francji. Jeśli kiedykolwiek wykorzystam niektóre zwroty — czy będzie Pani miała mi za złe?...

* * *

Dlaczego piszę o tym wszystkim do Pani: bo w ciągu kilku rozmów odczułem potrzebę powiedzenia tego wszystkiego, o czym myślałem w sanatorium, wśród czarujących chłopców, bardzo dla mnie dobrych, pełnych delikatności i wdzięku. Wydaje mi się tylko, że młodzi mieszkańcy sanatorium są często źli dla siebie. Proszę nie przypuszczać, że wnioski moje wysnuwam z dorywczych obserwacji. Do przesady często rozpoczynałem rozmowy, wdawałem się na każdym kroku w dyskusje i prawie wszędzie słyszałem, że kartezjanizm polega na tym: „ale cóż pan chce, przecież oni są silniejsi od nas" — mais puisqu'ils sont les plus forts...

Co zaś do Pani —to musi Pani żyć właśnie dlatego, że jest Pani na każdym kroku w dyskusje i prawie wszędzie słyszałem, że kartezjanką, ta znaczy najprawdziwszą Francuzką.

Posyłam Pani najlepsze myśli, przypuszczam, że następny list od Pani dostanę już ze Szwajcarii.

[Laffrey 1943, maj].

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

GRAMATYKA POEZJI

Słowa przywodzą pamięć o rzeczach. Odczytana przypadkiem fraza, rzucone gdzieś w pośpiechu wyrazy, sprawiają, że imaginacja się ożywia. Przypominamy wówczas dawne zdarzenia, profile osób, krajobrazy — koloryt czasu przeszłego. Wielkiej potrzeba miłości do słów, aby to one z kolei stały się metą, nie zaś punktem startu dla wyobraźni.

Jest wietrzna noc nad Wołkowyją: gwiazdy, góry, lisy, wilki. Gdzie prowadzi fantazję poety ta noc? Do

dna
zastałej
odmiany:
włk
włka.

Porozumiewaniu się między ludźmi służy język. Przekazuje pewne wiadomości i zależnie od rodzaju tych wiadomości powstają różnorodne systemy wypowiedzi. Poezja Białoszewskiego[1] poświęcona została badaniu samej natury owych wypowiedzi. Jest jedną wielką próbą wytrzymałości materiału — językowego. Można sobie zadać pytanie, jaka będzie społeczna funkcja poezji tak nielitościwej wobec czytelników, stawiającej im przeszkody prawie nie do przebycia. Romantycy pragnęli swoje innowacje włączyć na stałe do mowy potocznej. Białoszewski natomiast kreuje nowe formy słowotwórcze działające w granicach jednego zaledwie utworu. Kiedy pisze „dwaj panowie stateczności umknęli w cudzej samochodowości", to z pewnością nie w tej intencji, abyśmy przyjęli odtąd do naszego słownika „samochodowość". A ściśle takie właśnie zamiary żywił każdy romantyk, komponując najbardziej dziwaczne wyrazy. Potężny wysiłek lingwistyczny Białoszewskiego, wysiłek nieraz wiodący na manowce, ale zawsze mający za sobą

[1] *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956; *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959; *Sześć sztuk*, („Dialog" nr 12, 1958).

jakieś rzeczywiste doświadczenia i obserwacje, stawia jedynie za cel ośmielenie powszechnej wyobraźni „gramatycznej", dodaje bodźca świadomości językowej.

We wczesnych wierszach poety panowało zapatrzenie się w zjawiska i rzeczy. Zagadnienie to oświetlili zresztą w głównych zarysach krytycy. Później przyszło zapatrzenie się w słowa. Jak ten proces przebiegał mówi utwór pt. *Podłogo, błogosław.* Rozpoczyna się on hymnem na cześć podłogi materialnej, na cześć przedmiotu wskazywanego przez rzeczownik „podłoga", kończy się — apostrofą do samej nazwy:

i takie słowo koncertujące
w o-gamie
w tonacji z dna
naszej mowy...
Podłogo nasza,
błogosław nam pod nami
błogo, o łogo...

„Obroty rzeczy" i „obroty mowy". Ale jest jeszcze w tej poezji domena trzecia, pośrednia: sen. Należy do niej wiersz *Mosty pierworodne i El Greco wybawiający.* Na granicy przebudzenia, „z sercem do ściany", „na lewym boku", ciało poczyna cierpnąć. W dzieciństwie („drętwiałem bez stylu") łączyły się te wrażenia z pamięcią konstrukcji metalowych: „czy naprawdę mam most w sobie z ukosów". Obecnie dokonuje się jakby nobilitacja owych doświadczeń. „Skróty od własnych fundamentów do szpilkowych główek" oraz „ogień zimny do białości" — rzecz bowiem się rozgrywa „pod powierzchniami świtu" — narzucają kulturalnie obytej podświadomości wspomnienia z zakresu wielkiego malarstwa. Fizycznie dotkliwe sensacje otrzymują nowy, uduchowiony sens. Następuje „wybawienie":

drętwiałem bez stylu
jak w dzieciństwie
jeszcze na most
ale na niepokój
według El Greca
zmartwychwstałem
w jego neonach
w tym samym rzucie
i szaleństwie.

W tym drobnym wierszu potrafił autor lepiej oddać istotę marzeń nocnych, niż uczyniłby to zastęp eksploatujących ową tematykę

poetów. Poeci naśladowali w swych utworach fabularną budowę snu. Jawiły się wówczas w poezji stwory baśniowe, a zdarzenia przybierały fantastyczny obrót. Z czasem przesunęło się to powinowactwo liryki i marzeń sennych w kierunku samego układu obrazów. Były one teraz płynne, przenikające się nawzajem, bardziej zagadkowe i niespodziewane. Białoszewski porzucił tradycję i w *Mostach* dał także wyraz przeżyciom atematycznym. Uprzytomnił nam, że we śnie dziedzina wizualna nie wyczerpuje naszych doświadczeń. Jest to bowiem sprawa całego ciała i wchodzą tu w rachubę doznania inne, jak na przykład muskularne, które bywają niekiedy właściwą przyczyną snutych wyobrażeń. Białoszewski spostrzegł te fakty, ponieważ jego postawa odbiega od postawy poetów-wizjonerów, wywyższających marzenie senne jako produkt szóstego zmysłu, nadrzędnej władzy poznawczej. Tak więc autor nie tylko wyraził przeżycia, ale również oświetlił ich genezę. Jest w tym poczucie oddalenia i suchy, „filozoficzny" dowcip.

Nowego postrzegania zjawisk nauczył się Miron Białoszewski między innymi i od współczesnego malarstwa. Cechą dzisiejszej wyobraźni plastycznej jest daleko idąca domyślność, uzdolnienie, które pozwala odgadnąć związek między przedmiotem a jego uproszczonym, syntetycznym wizerunkiem na płótnie czy w bryle. Abyśmy dzisiaj mogli nabrać owej szybkości i zwrotności w kojarzeniu odmiennych struktur, pracowało wiele wieków malarstwa.

W wierszu *Sprawdzone sobą* pisze autor o krześle, iż jest „rzeźbą samego siebie". Służy ono czynności określonej, wyłącznej i pozostaje, można powiedzieć, niezależnie od wszelkich otaczających je faktów. Nie zachęca naszego zmysłu analogii do rozwijania porównań. Ale oto „połamało się". Funkcja krzesła została temu wytworowi odjęta. Aktywność wyobraźni przestaje być powściągana: „abstrakcyjne powołanie krzesła przyciąga teraz całe tłumy rzeczywistości". Obejrzane pod pewnym kątem przypomina ono świecznik. Pod innym — „minę byka". „Mina byka" może się zdawać najzupełniej przypadkowa. Ale kto widział szkice Picassa na temat corridy, ten zrozumie trafność takich zestawień.

Rewolucja w malarskim sposobie widzenia zwróciła uwagę nas wszystkich na sztukę ludową, sztukę pierwotną oraz sztukę dziecka. U Białoszewskiego znać te same zainteresowania. Ludowa i małomiasteczkowa literatura poddała mu w całym cyklu ballad różnorodne wątki i niektóre ujęcia pisarskie. Ballady te są urocze [2], ale jeszcze ciekawsze się wydaje nawiązanie do słownej sztuki dziecka. Dzieciom — kiedy nie uległy jeszcze biernemu stosunkowi do języka,

[2] Jedną z najpiękniejszych, dotąd niedrukowaną, zamieszczamy poniżej (przyp. red.)

choć opanowały go dostatecznie dobrze, aby się nim posługiwać — artykułowana mowa dostarcza nieustannej, bezinteresownej uciechy. Przeinaczają słowa, mylą kategorie gramatyczne itd. Nie robią tego jedynie z przypadku. Dla nich język pozostaje wprawdzie instrumentem łączności, ale cieszą się nim samym w sobie. Podobna radość jest udziałem Białoszewskiego, kiedy „liczy się z pantoflami". Jakby to była pierwsza nauka języka, tabliczki mnożenia oraz wiedzy o przedmiotach domowego użytku. Wszystko się myli i gmatwa. Łącznie z własną osobą:

raz pantofel mnie
dwa prawym
od razu lewym
przeze mnie
pantofel się pantofel
trzy razy jeden
wychodzę

Mówić po polsku można tak jak to czynimy, ale można by przecie inaczej. Wolno sobie na próbę przedstawić niespełnione perspektywy polszczyzny, bo struktura danego języka nie ma nic wspólnego z idealnymi wzorcami, jakich chcieliby się na próżno doszukać pseudouczeni puryści. Białoszewski tę dowolność i brak konieczności uwydatnia.

W pewnym dialekcie arabskim istnieje podobno kilkadziesiąt odpowiedników jednego i tego samego słowa „wielbłąd". Różne odmiany wielbłąda i, co więcej, wielbłądy w różnych sytuacjach i okolicznościach, otrzymują odrębne miano. Zaś w *Osobowości zachciankowej* pisze autor:

ja dzisiejszy
jaknajjadzisiejszy
chcę spełnień mi się chceń na dziś dziś
przed przespaniem się w jajutrzejszość

Ta krotochwilna „jajutrzejszość" oznacza zmienne „ja", takie, jakim będzie w przyszłości, jutro. Zespolenie pojęcia własnej osobowości z dniem jutrzejszym daje nowe, zabawne i trafne na tle utworu słowo. Jest to chyba forma w pewnej mierze równoległa do form obowiązujących w owym dialekcie arabskim.

Jeżeli tak umiejętnie potrafi Białoszewski układać nowe słowa, starym zaś nadawać nowe reguły składniowe, to dlatego, iż zdołał najpierw spełnić aż do końca istniejące sposoby mówienia. Bo mowa potoczna była i jest dla poezji głównym zbiornikiem form językowych. Najbardziej wyszukane przenośnie mają swoje pier-

wowzory w licznych przysłowiach i zwrotach metaforycznych. Ponieważ poezja wykorzystywała tradycyjnie te właściwości języka, jesteśmy już otrzaskani z panującą we współczesnej liryce śmiałością obrazowania. Natomiast do mniej częstszych przypadków należy posługiwanie się składniowymi i morfologicznymi „nieprawidłowościami". Oczywiście zdarzały się i dawniej takie zabiegi, jednakże były one jedynie ozdobą, rzadziej — funkcjonalnie wykorzystanym składnikiem utworu, nigdy chyba — najważniejszą zasadą kompozycyjną.

Zbiorowe ustalanie charakteru Pani Doktór posiada właściwości poematu prozą, pozbawionego zresztą łatwych wdzięków rytmicznych i barwnych porównań, będących, zdaniem wielu pisarzy, nieodłączną cechą tego gatunku literackiego. Jest to próba odtworzenia rozmowy toczonej przez chorych na temat ich lekarki. Arystoteles mówił, że istotę artystycznego działania stanowi *mimesis* — naśladownictwo, zaś u podstaw przeżycia estetycznego leży rozkosz płynąca z rozpoznania owego naśladownictwa. Nie bywa ono dla odbiorcy łatwe do uchwycenia. Właśnie przez wzgląd na swoją sumienność wobec portretowanego modelu, sprzeczną z naszym sposobem postrzegania, o którym w większym stopniu rozstrzygają utarte konwencje aniżeli natura samego obiektu. Białoszewski ma słuch absolutny dla wszystkich odcieni języka mówionego. Pisze „Pani Doktór zatuszowała naszą niesubordynację, ale nam ją wyzarzuciła, chociaż mówią, że to dobra Polka" — i zaraz odnajdujemy piętno środowiska odciśnięte w przytoczonym kształcie językowym. Wtrącona bez logicznego związku „dobra Polka" oraz pomyłka wymowy łącząca „wyrzucić" i „zarzucić" w jedno „wyzarzuciła", wskazują bardzo jasno na społeczną formację rozmówców. Zamiarem tego utworu nie jest bowiem „ustalenie charakteru Pani Doktór", ale jej pacjentów.

Do koncepcji naśladownictwa należy jednak dorzucić kilka uzupełnień. Wierność przedstawianej rzeczywistości może być niekiedy sprawdzianem wstępnym, lecz nigdy wyłącznym. W przeciwnym razie otrzymalibyśmy teorię literacką bardziej pasującą do reportażu aniżeli do dzieła w pełni twórczego. Ale w cytowanym wierszu Białoszewskiego obok werystycznych ambicji językowych są także zasadnicze składniki sztuki pisarskiej: selektywność, kondensacja, „poczucie formy". To właśnie różni poemat od zapisu dialektologicznego.

Jeszcze lepiej zarysowuje się owo dążenie w dramacie *Pani Koch.* Autor dobiera tylko te składniki słowne szpitalnego życia, które są najbardziej charakterystyczne dla tamtejszego klimatu uczuciowego. Z biegiem utworu zlepki te ulegają coraz większemu

ścieśnieniu. Powstaje znany paradoks: im większa sugestia „prawdy artystycznej", tym większe odpodobnienie w stosunku do materiału wyjściowego, który był dla utworu przyczyną sprawczą. Dotyczy to zarówno fabuły, jak i języka.

W *Tłumaczeniu się z twórczości* powiada Białoszewski:

chcą od mojego pisania nabrania życia otoczenia
a ja ich łapię za słowa
po tocznie
po tworzę

Istotnie, „łapie" nas „za słowa", nas i naszych pradziadów. Szuka tego, co się za słowami kryje. Bywa przy tym ironiczny, ale i wzruszony. Kiedy sięga w przeszłość języka, staje się Brücknerem poezji. Szukając źródeł mowy, szuka równocześnie źródeł obyczaju, tradycji, kultury narodowej. Kiedy indziej nadsłuchuje dźwięków polszczyzny dzisiejszej, przez żadnego dotąd pisarza z taką uwagą nie odnotowanych. Czasem pełni rolę twórcy czy projektanta nowych sposobów wypowiedzi. W *Działalności* natomiast daje dramatyczny pokaz — przy pomocy najprostszych rekwizytów: sznura i rąk — powstawania wyrazów z niczego. Rozpadają się one na cząsteczki i składają ponownie, rytmiczny balet słów z towarzyszeniem gestów.

Trzeba w tym miejscu raz jeszcze powiedzieć, iż doświadczalne pomysły liryki nowoczesnej nie są pozbawione społecznego oddziaływania. Język powszedni utrzymywany jest w sprawności i zdrowiu przez logikę — i poezję. Obie one poczynają się w mowie codziennej, aby się od niej następnie uwolnić. Logika symboliczna jest jakimś kresem twórczości. Znaki otrzymują w niej raz na zawsze ustalone znaczenie, są „zamknięte", a wskazówki posługiwania się nimi nie dopuszczają najdrobniejszych nawet uchybień. Biegun przeciwległy zajmuje poezja. Rządzi się ona „prawami" jednorazowymi, sens poszczególnych obrazów i określeń jest „otwarty" i wydobyty zostaje dopiero jako rezultat działania różnorodnych, wspomagających się wzajemnie czynników. Można by rzec, iż jest to zwierciadlany system znaczeń, bo ów sens jakby się odbijał i załamywał w szeregu ustawionych obok siebie słów. To zatem, co dla jednych potrzeb semantycznych winno być poddane niezmiennym przepisom, dla innych zadań musi pozostać nieskrępowane i giętkie. Ku pożytkowi swobody języka, ekspansji jego i żywotności, najwięcej wśród poetów współczesnych dokonał Miron Białoszewski.

Zdzisław Łapiński

MIRON BIAŁOSZEWSKI

WIZERUNEK JAGODNY TARNOWCA

Trzy razy w lecie
zbiegają gór schodami
do Jagodnej
do Siewnej
i do jeszcze jednej
ale zawsze do jednej
i tej samej.

Skoro turkusowy świt,
skoro turkusy u szyb,
skoro jagody na drzewach
lazurem wschodzą —
— kroki wstają na śpiewach.

Skoro wilgowe piszczałki
i szpakowe cymbałki —
— już biegną do kapliczek
ręce i świeczki z błękitem.

Poruszają przydrożnymi łokciami
przy drogach Tarnowcem związanych,
przy czterech stronach:
od Kołaczyc
od Libuszy
od Zagórzan
od Dukli
w melancholijach
dziupli
w czerwonych liliach
w liliowych kosaćcach
Święte Piątki

Piątkowe świątki
Zafrasowani
Solą Oblani
wsparci na jabłkach.

Na bielonych obłokach nadproża
budzi się Pasyjka:
siwo umęczony Pan,
olejno makowy Jan
i Kąkolowa Maryjka.

A w kwiatowych izdebkach
zwiastuny siwcowe
klęczą
z miseczkami na płomień
bo zaraz
zaszumią hafty
i w godzinkowe takty
zaczną Najświętsze Dziewoje:
„Zacznijcie odpusty moje!..."

Cicho!!!

Skrzypią żurawie
po węgiersku
po czesku
po rusku...

Już wyszli
na pasiaste krajobrazy
na widnokręgi belek i szpar
na horyzonty hreczane
na łubinowy żar...
Już idą w promieniach
żyta i jęczmienia.
Już kołyszą górami!
Już chwieją lasami!

Baby stoją w płotach
liczą po horyzontach:
„Ci z Jabłonicy...
ci z Winnicy...
tamci z Chlebnej..."

Idą pszenicą głów
motylami kapeluszy
chustami
w tureckie ryby
w turkusy...

„...Te ze Zręcina
te z Iskrzyni
a jeszcze z Żarnowca
z Jedlicza..."
...Wchodzą do lasu
po drogę
po korale
po chłody
po jałowcowe znicze...

Zniżają się do studni
w procesjach siedmiu spódnic:
pierwsza „kaźmirowa"
druga tybetowa
trzecia deszczowa,
bo kiedy lunie —
dwie w chochoł na głowę
a pięć jeszcze
z deszczem
szumi...

Babom na pasy chałup
w modre spływają rano
kaftanowe tęcze
zza Dukielskiej Przełęczy
i czeskie mowy
dziecięce.

Zza Przełęczy Dukielskiej
czarne smugi węgierskie
niosą
feretrony
czerwone
w cygańskich śpiewach
i żółte zioła
do swojej Jagodnej
z węgierskiego drewna.

Baby w pochyłych obejściach
pochyłe w dorocznych wieściach:
„żaby... żaby w oborach
mleko wyschnie w krowach
od mleczów węgierskich..."

Spod cerkiewnych drewien
spod kopułowych belek
spod dzwonnic ukraińskich
spod strychów bizantyńskich
ciągną ruskim sznurem
kurze i łapcie w sznurach
i kurze bose
i brązowe gunie
i kapelusze w kurzu piórach
i kaboty w kwiatach
i spódnice czarne
w pył i róże
rozdzwonione
falbanami
na kurzu...

Idą chmurami śpiewu
po odpustowych drzewach
po różowych jagodach.

Klękają w aureoli złotej
lipy lipcowo lśniącej:
„Tutaj przez chwilę mieszkałaś
gdy z Węgier uciekałaś
Panno Średniowieczna
Matko Tarnowiecka!"
Na klęczkach leśnych się mienią
w aureoli srebrnej kamienia:
„Do tego głazu przyrosłaś
gdy cię zbójcy porwali z Tarnowca
Maticzko Łemkowska!"

Zesuwają się pielgrzymów
horyzonty
w aureolę — na święte srebro —
widoku
w gwiazdę wzgórz wysoką
i głęboką.

Padają w kurze klęczkami
i twarzami w powoje:
„Witajcie odpusty twoje!"

„Witaj kołaczu lipcowy
spękany w kutiowe wąwozy"

„Witaj jagodna dzieżo
malowana w głogowe ścieże"

Już cała okolica
jak natchniona misa
dygoce i dzwoni.

Wielka kamienna drabina
dołem wsparta
na głowach i belkach Tarnowca
na hucznych jarmarkach
górą ginąca
w murowanym
wniebowzięciu
dzwonnicy i żurawin
pawi się
jęczy
i śpiewa
wszystkimi stopniami...

Pod dzwonnicy trójkątem
i trójfilarem
w grocie kalek
kruchej
przygłuchej
wczora
z siwego wieczora
dziadówki i dziady
turkotały
zgrzytały
łachmanami
o miejsce.
A około granatowego brzasku
skoro granaty na piasku —
— biły się o kościelne wejście
i o wysokości
głazów.

Dziś
w tłumu festonach
w kaskadach
pielgrzymich
patrzą
z kamiennej drabiny
na idące parowy
na głogi
z dalekiej drogi
i zrzucają zawodzeń lawiny
pod nogi...

O górę kościelną walą
spienione kolory straganów
w krzykach
się mielą
po kołowatych stolikach
po pstrych młynach karuzeli.

Wczora
z wieczora
ksiądz złotym powrósłem
zgonił ze szczytu
gliniane koguty
lemoniady w rubinach
landrynkowe szafiry i jaspisy
i fujarek zefirowe świsty.

Dziś
w łopianowe czapy
i czepce
i cytrynkowe
i z os wieńce
świętych straganowych
w kogucie
z gliny
piosenki
w sezamy
strąconych
stołów
w cukrowe diamenty
w sfer niebieskich
karuzele

i koła
wlewają się krzyki zbawienia
i chorągwiane ogrody
wstępują
schodową drogą
do nieba
na bławaty
cienia wiecznego
na dziadów
łatane litanie
aż po mury
po żurawiny
po... pokrzywy
w rusałkach
Jagodnej Pani.

Nareszcie
w dzwonach tłumu
zatłukły srebra
przydeptane piołuny
wstąpiły w powietrze
i od piołunowych aniołów
zaroiło się
po cmentarnych murach
roztopiło po górach...

Aż dziewięć chórów
głogowych
wiśniowych
i jeszcze siedem
w czerwieni
pachnie
od stopni-Tronów
po schodach
pod schody ostatnie
a potem
kadzidła bierze w niebo
na powrót...:

gdzie niebiany
lniane
w ołtarzu
złoto-gruszanym
zgarniają magnificat

gdzie Cecylia
z organkami w ręku
wiąże cztery
wołające mowy
w jedną muzykę

gdzie pijana
od kadzideł
od ziół
Panna
przyjmuje tłum

...Już jej się mylą
zadukielskie hymny
z tutejszym zapachem
kolory Ukrainy
z malowanym pułapem
własna suknia
cyklamenowa
i własne od wieków
przegięcie
z Dziecięciem
i z jakimś ogromnym
ukłonem...
więc stoi w gwieździe
może z jęczmienia
i złotogłów czy mrowie
złotem czuje na sobie.

Po burzy kadzideł
po zastygnięciu skrzydeł
jarzy się
bizantyńska godzina.
Krzykami o progi
różami o podłogi
bije Ukraina.
Błyszczy płacz ikonowy.
Schody dzwonią cerkwiami.
Kurz się zrywa z mozajki.

Przybytek z gliny i piasku
przesypuje się od hałasów.
Wciąż gliniane koguty pieją.

Wciaż piaskowe aureole kołują
z chrzęstem
nad odpustem

Czarni i ukwieceni
zza Dukielskich Wierzei
mówią coś Pannie
przechodzą ziołami
po jej odzieniu.

Wzrusza się serce gotyckie:
„...Chowam te mowy wszystkie
węgierskie mroki złote...
akacjowe roztopy...
...Och..."

Z pomiędzy wieczności upału
a chorałowych much
od ceglanych konfesjonałów
słychać dmuchania
babinkowych
tynkowanych
snów.
Powietrze oddycha
niebieską miętą.
Woniami ściekają
od koła
kościoła
pokrzyw gorące przynęty.

Żegnają już Pannę
pobliskie hosanny
zza panoramy.

Łopoce od dołu zabawa
w złoconych na wieczór kurzawach
kółkami tańców
rozpina się w łańcuch
jagodny od głogów
różowy od zachodu
wschodzący od schodów.

Panna się gubi
mowami we mgłach

mgłami mówi:
„Tak... tak...
Ustawiliście mi rokokowe ściany
we dwór murowany
a sług świta
wprawdzie drewniana
ale w zachwytach...
...i rzeźbione zioła jak spojrzeć
...i złocone obyczaje na codzień...
nie zapomnę... nie zapomnę... Ach..."

Potem brzęczy coś
gniazdem os
które przygarnęła pod fałdy
terkoce chórem korników
dla których miała litość
w pozłotę drzemki zapada...

Ma sny
z samych zapachów
i dotknięć
rozrośnięte
w świętojańskie ziele
w manowce
w pyrzyki
w modrzyki
w podróżniki
w weroniczki
weroniczkowej Weroniki.

Między dłonią prawą a lewą
czyli od Dzieciątka po berło
taki sen:
ostrężyny Jagodnej Pani
plotą się
gąsiorami
różanymi
w różaniec...

A w końcu już
cała Panna jest ostrężynowa
w różańcach różanych z róż
samymi głogami zdobna

więc tylko głogowa
i różańcowa od róż
i odpustowa
bo w tym wszystkim Jagodna
i wszystka
gotycka
(odchylona od Dzieciątka
w fałdach modnych na on czas
gotycki)
i kornikowa
i węgierska
bo zza Przełęczy
i Tarnowiecka

bo tu mieszka
i drewniana
i Panna
i jedna i ta sama...

Miron Białoszewski

Kraków, 2 marca 1952

Wizerunek jagodny Tarnowca, drukowany tu po raz pierwszy poemat Mirona Białoszewskiego, pochodzi z pierwszego okresu twórczości autora *Obrotów rzeczy* i *Rachunku zachciankowego*. Ujęty jest on w formę jakgdyby ludowej ballady i znajduje swoje odpowiedniki w wierszach drukowanych w pierwszej części *Obrotów*, zatytułowanej „Ballady rzeszowskie". Wszystkie te utwory, chociaż napisane wierszem „nowoczesnym", cechuje nastrój ludowych świątków stojących w zbożach na rozstajach dróg Rzeszowszczyzny, nastrój spokoju, atmosfera barwnych korowodów odpustowych, harmonii tkwiącej w przyrodzie. Wiersze te nie zapowiadają jeszcze owej burzy słowotwórczej i wyobraźniowej jaką zbudził w późniejszej swojej twórczości Białoszewski, mimo to zaliczyć możemy je do najlepszych jego utworów.

ZDARZENIA – KSIĄŻKI – LUDZIE

DE GUSTIBUS

Wbrew przysłowiu, że o gustach dyskutować nie należy, publicyści całego świata rozprawiają o nich ostatnio coraz częściej. Nic dziwnego zresztą: wzrost stopy życiowej, towarzyszący procesom uprzemysłowienia, rosnąca liczba godzin wolnych od pracy, rosnąca liczba lat nauki szkolnej, masowa produkcja, masowe środki komunikacji, długofalowe planowanie — wszystko to podnosi problem gustów szarego człowieka do rzędu kapitalnych zagadnień kultury i ekonomii. Uderzające jest przy tym, jak dalece przesunęły się perspektywy tego problemu od czasu pojednawczego *non disputandum* scholastyki. Średniowieczna przestroga miała na celu ochronę swobody indywidualnych upodobań. Troską kultury zachodniej wieku dwudziestego jest raczej to, aby człowiek zechciał robić użytek z tej swobody. W średniowieczu trzeba było ukrócić próby apodyktycznego narzucania własnych gustów innym ludziom. Dziś jesteśmy z kolei świadkami uczonych dysput o tym, co zrobić, aby masowy odbiorca wszelkich form sztuki ośmielił się mieć gust naprawdę własny, nie „grupowy" i nie „poza artystyczny".

Skąd biorą się w ogóle gusta człowieka współczesnego? Jaki jest mechanizm ich ewolucji? Czy gust tej grupy społecznej, która jest dziś głównym odbiorcą sztuki — „czystej" i „stosowanej" — może być „dobrym gustem"? Którędy dotrzeć może do przeciętnego odbiorcy popularyzacja kultury, w sensie nie tylko udostępnienia dzieł i komunikowania wiadomości, ile właśnie „awansu gustów" i ich autonomizacji? — Takie pytania stawiają sobie dziś działacze i teoretycy kultury na Zachodzie, najczęściej może w Stanach Zjednoczonych, ponieważ tam właśnie są to pytania najbardziej palące. Spróbujemy przekazać tu niektóre spostrzeżenia, jakie odnotowano dotychczas na ten temat. Są one oczywiście charakterystyczne dla zachodniego etapu uprzemysłowienia i dla zachodniej stopy życiowej. Tym bardziej frapujący wydaje się fakt, że nie zawsze są tak bardzo nieaktualne dla nas w Polsce, jak na tak zwany zdrowy rozum powinny być.

Większość współczesnych socjologów amerykańskich, a ostatnio również zachodnio-europejskich, uważa, że o ile dawniej tak zwany gust

człowieka „brał się" z domu rodzinnego, względnie ze środowiska, w którym spędzało się młodość, i nie ulegał już w dojrzałym wieku większym zmianom, to współczesny, „wykorzeniony kulturalnie" odbiorca masowy gustów własnych właściwie nie posiada. Jego zmienne i kapryśne na pozór upodobania stanowią natomiast wyraz przekonań o tym, co „należy" cenić lub krytykować ze względów — najczęściej — pozaartystycznych.

Owe względy nie wszędzie są jednakowo czytelne i przejrzyste. W Ameryce na przykład sytuacja jest o tyle prosta, że sama przynależność do określonej grupy społecznej narzuca bardzo ściśle określone „obowiązki", jeśli chodzi o konsumpcję kultury. „Antyki i obrazy zaczynają się na dobre w dwu klasach wyższych, chociaż klasa »wyższa-średnia« uważa już, że powinna je doceniać — pisze na przykład Lloyd Warner, autor przyjętej dziś powszechnie w USA klasyfikacji grup społecznych, która dzieli Amerykanów na sześć klas o określonych dochodach i określonym stylu życia i zamiłowań. (*Social Class in America*, Chicago U. P., 1948).

W Europie względy pozaartystyczne bywają trudniejsze do zanalizowania, już dlatego chociażby, że jej burzliwa historia i sztywniejsze niż w USA bariery społeczne pozostawiły mnóstwo głębokich kompleksów i zawiłych reakcji emocjonalnych. Wiadomo więc na przykład, że we Francji są środowiska, w których „trzeba" podziwiać Picassa, i są takie — katolickie zresztą — w których Mauriac uważany jest niemal za pornografię. W naszym własnym kraju są przeciwnicy malarstwa nowoczesnego, którzy kojarzą je — trudno zaiste pojąć dlaczego — z „marksizmem, komunizmem i tym wszystkim", czego również nie lubią. W Anglii wszyscy niemal krytykują gorliwie telewizję, która uważana jest za jeden z elementów „wulgarnej amerykanizacji". Nie przeszkadza to zresztą wcale wzrastaniu liczby abonentów.

Jak widzimy więc, względy pozaartystyczne, które warunkują gusty człowieka współczesnego — te gusty w każdym razie, do których nie waha on się przyznać — bywają niezmiernie zawiłe w Europie, a być może również w Ameryce są mniej proste, niż to przedstawiają czasem tamtejsi badacze. Nie tracąc jednak z oczu złożoności zagadnienia i nie próbując sprowadzać go do jednego, uproszczonego mianownika, warto, jak się wydaje, poświęcić chwilę uwagi jednemu z wielu mechanizmów „ewolucji gustów współczesnych". Mechanizm ten, który nazwać można — za V. Packardem — procesem „społecznego samookreślania przez symbole", wydaje się tym bardziej interesujący, że działanie jego zaobserwować można wszędzie tam, gdzie następuje masowy i radykalny awans dużych grup ludności. Dotychczasowe doświadczenia amerykańskie dowodzą także, że „mentalność symboli" nie jest bynajmniej zjawiskiem przelotnym, które mija, gdy grupy wstępujące ustabilizują się już na nowym szczeblu społecznym. Przeciwnie — zakorzenia się ona głęboko

i na długo w klasach średnich nowoczesnego społeczeństwa, a więc w tych właśnie, które w cywilizacji przemysłowej stanowią główną i najliczniejszą grupę odbiorców kultury.

Cóż to jest jednak „samookreślenie społeczne przez symbole"? „Pewna firma produkująca kuchnie gazowe — czytamy w słynnej książce V. Packarda »Niewidzialni kusiciele« (*Hidden Persuaders*, New York 1957) — włożyła mnóstwo trudu w opracowanie niewielkiego, lekkiego modelu, który wyposażony był we wszystkie palniki i urządzenia, jakie posiadały przedtem tylko modele ciężkie i duże, mieszczące się z trudem w małych kuchniach amerykańskich. Oczekiwano zasłużonego sukcesu. Nic z tego jednak. Nowy model »nie szedł« i koniec. Dopiero agencja badań psychologicznych wyjaśniła strapionemu producentowi powód jego klęski. Panie domu wolały pomimo wszystko duże kuchenki gazowe, ponieważ robiły one wrażenie zasobniejsze i nadawały mieszkaniu wygląd solidny i ustabilizowany".

Czyż trzeba jednak sięgać aż do Ameryki? W ciasnych klitkach hoteli dla robotnic w Nowej Hucie, albo po prostu na korytarzach można było oglądać do niedawna wielkie, beznadziejnie zawadzające szafy trójdzielne z lustrami. Koniecznie z lustrami. Dlaczego nie fotele? Dlaczego nie — upragnione przecie także — „tualetki"? Nie wiadomo. Symbol pierwszego etapu „dorobku", znak widzialny tego, że dziewczyna jest „dobrą partią", to było — z dawien dawna zresztą — posiadanie szafy.

Symbole jednak nie zawsze wywodzą się, jak szafa, z zamierzchłego dzieciństwa. Narzuca je też, niejako na bieżąco, środowisko, do którego się należy, a potrzeba należenia, jak wiadomo, jest tym silniejsza, im bardziej nikła staje się tradycyjna więź sąsiedzka, rodzinna czy regionalna. Wielu badaczy amerykańskich, między innymi znany już czytelnikom „Znaku" David Riesman, cytuje liczne przykłady „symboli przynależności" do „swojej" grupy. Symbole te mogą ale nie muszą być przedmiotami. W „wyższej klasie średniej" trzeba na przykład mieć już srebro stołowe, ale trzeba także lubić muzykę klasyczną, posyłać dzieci na balet na lodzie, chodzić na filmy włoskie i krytykować programy telewizyjne. Wydaje się, że nie byłoby rzeczą niemożliwą określić również w Polsce, dość precyzyjnie, w którym środowisku „trzeba już" mieć motocykl, w którym dopiero aparat fotograficzny, a w którym brodę. Można łatwo wyobrazić sobie wykaz grup, w których „już" trzeba uznawać teatr Becketta, woleć wino niż wódkę i krytykować *Jadzię Wdowę*, „Przyjaciółkę" i katolicyzm emocjonalny... Klasyfikacja taka byłaby niewątpliwie bardziej skomplikowana, niż klasyfikacja amerykańska, gdyż symbole typu kulturalnego nie zawsze idą u nas w parze — jak w USA — z symbolami wyższej grupy dochodów, a czasem nawet przeciwnie: są środowiska, których „gusta obowiązujące" odpowiadają wyższym klasom amerykańskim, a stan posiadania i stan dochodów pozostaje beztrosko na poziomie tak zwanych w USA „klas dna". Dzieje się tak najczęściej

z powodów czysto ekonomicznych. Pewien styl życia, znany w Ameryce jako „skromność ostentacyjna" i charakteryzujący najczęściej grupy tamtejszych intelektualistów, nie jest jednak może całkiem obcy niektórym kręgom Polaków. W każdym razie wydaje się, że proces kształtowania się określonych gustów, zarówno jeśli chodzi o styl życia, mieszkania czy mówienia, jak w dziedzinie czysto artystycznej — związany jest w naszym kraju z „potrzebą przynależności" w sposób niemniej chyba widoczny niż w Ameryce.

Trzeci z kolei czynnik, warunkujący gusty klas średnich w nowoczesnym społeczeństwie, to brak pewności siebie i swoisty konformizm kulturalny grup, których awans jest jeszcze zbyt świeży, ażeby można było mówić o głębszych kompetencjach artystycznych czy literackich, ale ambicje dość silne aby pragnąć objąć w posiadanie wszystko, co jest właściwością — czy przywilejem? — klasy, do której się weszło.

Owa nieśmiałość gustów, która ogranicza lub tłumi całkowicie spontaniczność upodobań i wyborów, jest szczególnie uderzająca w społeczeństwach zachodnich, w których proces uprzemysłowienia trwa już od dawna, wskutek czego grupy wstępujące zastają gotowy już model życia i model gustów do przywłaszczenia. Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, że — jak podkreśla w swej świetnej analizie wspomniany już Lloyd Warner — „skrępowanie swobody wyborów, ukrywany nieraz pod pokrywką arogancji brak pewności siebie, nerwowy konformizm kulturalny, równie drobiazgowy jak powierzchowny, i nerwowy protest przeciw wartościom zbyt trudnym jeszcze do przyswojenia — wszystko to cechuje przede wszystkim klasy średnie (odpowiadające społecznie, choć nie ekonomicznie, naszej dzisiejszej „inteligencji technicznej" w szerokim sensie, M. G.). Rzadziej obserwujemy te zjawiska w klasie niższej (robotnicy średnio kwalifikowani — M. G.). Klasa najniższa (robotnicy niekwalifikowani, przeważnie niezasymilowani imigranci z krajów słabo rozwiniętych — M. G.), w której perspektywy szybkiego awansu społecznego są zbyt nikłe, by absorbować — jak w innych grupach — całą energię i uwagę, jest stosunkowo najbardziej swobodna, naturalna, pozbawiona zahamowań. Ludzie ci biorą z życia to, czego naprawdę chcą, i choć gust ich bywa wulgarny i prymitywny, a mieszkania przypominają źle namalowaną tęczę — kto wie, może oni właśnie mają więcej autentycznych, niezafałszowanych przeżyć estetycznych niż wielu z nas?"

Ostatnia uwaga Warnera może wydać się komuś sielankowym sentymentalizmem. Wyniki modnych ostatnio w Ameryce „badań motywów", którymi kierują się tam ludzie z średnich klas w swych decyzjach i wyborach, dają jednak niewątpliwie wiele do myślenia na temat „blasków i nędz" awansu.

„Urządzenie mieszkania kosztuje zawsze moje klientki mnóstwo niepokoju i wysiłku" — pisze amerykański architekt wnętrz, George Nelsen. „Rozterki tej nie powoduje wcale pytanie, jak będzie ładniej czy wygodniej. Tutaj klientki moje ufają mi. Męczy je natomiast napięcie wyobraźni, która usiłuje odgadnąć bezbłędnie i precyzyjnie jakie wrażenie wywrze ten czy inny szczegół na tych czy innych znajomych. Chodzi o to, by skorygować, póki czas, ewentualne pośliźnięcia i zakomunikować niedwuznacznie wyglądem swego mieszkania radosną wieść, że mąż robi karierę..."

V. Packard opisuje w swej książce dzień spędzony w domu mód. Prawie wszystkie klientki, które tam widział, spędzały około 90 minut na wybieraniu sukni. 80% nie zdecydowało się jednak na tę właśnie, która im się wyraźnie podobała. Część z nich motywowała swą dyscyplinę wyboru faktem, że „bezpieczniej jest wziąć model, który był w »Life«, bo ma się przynajmniej pewność, że jest jak trzeba". Inne kobiety zrezygnowały z sukni, której pragnęły, ponieważ, jak twierdziły, była „dla lepszych pań" niż one. „Nie jestem jeszcze dość dobra dla takiej sukni", brzmiała — dosłownie — wypowiedź jednej z nich. Żyć i pracować, ażeby z czasem być dość dobrym DLA rzeczy i DLA stylu mieszkania czy ubrania, to — przyznać trzeba — ideał dość szczególny w naszym najracjonalniejszym ze światów, i prawo do „źle namalowanej tęczy" nabiera na tym tle pewnego blasku, wcale nie sentymentalnego.

Jest rzeczą jasną, że tendencje konformistyczne w gustach klas średnich są znacznie trudniejsze do wyśledzenia w społeczeństwach, w których, praktycznie biorąc, nie ukształtował się jeszcze model do przyswajania i w których grupy awansujące, po zerwaniu z rodzinną wsią czy miasteczkiem nie wchodzą do gotowego już środowiska, lecz w rodzaj próżni kulturalnej, w której, w sposób dość przypadkowy i kapryśny, formują się dopiero „symbole samookreślenia społecznego". W Polsce na przykład gust, który zaczyna obowiązywać w środowiskach odpowiadających może „niższej klasie średniej", bywa czasem zlepkiem zdumiewającym. Czegóż tam nie ma! Anachroniczne, przedwojenne wyobrażenia o tym, jak ma wyglądać „wyjście na ludzi", amerykanizmy z paczek zza Atlantyku, szyk z gablotki prowincjonalnego fotografa, przeraźliwe obrazy święte i porady z „Przyjaciółki". O szczebel wyżej konformizm gustów ma już wyraźniejsze oblicze i jest, jak się wydaje, ściślej obowiązujący. Telewizory, „Przekrój", „gabinet kombinowany", dyskretniej „zagraniczne" swetry i koszule (z domów komisowych, nie z „ciuchów"), jazz, tu i ówdzie „Cepelia", motocykl w oczekiwaniu na auto i wakacje na Mazurach. Rygory wydają się zresztą sztywniejsze w mniejszych miastach i miasteczkach. Tam właśnie, choć nie zawsze o tym wiemy, pani doktorowa „nie może" już nosić futra poniżej pewnej ceny, a pan mecenas nie jest widocznie dobrym mecenasem, jeżeli

nie ma wielkiego, kudłatego dywanu z PDT. Trochę chwiejnie i trochę po omacku kształtuje się więc i u nas „obowiązujący" model gustów. Jak dotąd obejmuje on raczej styl mieszkania, ubrania i rozrywki aniželi zamiłowania ściśle artystyczne. Te ostatnie pozostają, w skali masowego odbiorcy, na etapie Kraszewskiego i Kossaka, jeśli nie przysłowiowej już makatki z jeleniem. W wielu środowiskach jednak obowiązuje już co najmniej znajomość Sartre'a, którego zresztą „wolno" jeszcze krytykować, i co najmniej „Cepelia", jeśli jeszcze nie intelektualna grafika współczesna. Wydaje się też niewątpliwe, że zamiłowania artystyczne typu bardziej „wyszukanego" obejmują dziś coraz szersze kręgi odbiorców kultury i choć publicystyka nasza ma wciąż wiele powodów do narzekania, to sytuacja — w porównaniu na przykład z przedwojenną — nie wydaje się aż tak zła.

Analizując psychologiczne mechanizmy kształtowania się gustów masowego odbiorcy kultury w nowoczesnych społeczeństwach nie należy oczywiście zapominać, że zarówno konformizm społeczny, jak potrzeba „symboli przynależności", które wydają się nieraz, w pierwszej fazie, tak naiwne a nawet śmieszne, stanowią w istocie bardzo poważny czynnik awansu kulturalnego. Nawet pragnienie afirmacji sukcesu życiowego przez przedmioty, które mają go symbolizować, może mieć — w ogólnym rozrachunku kultury powszechnej — dodatnią rolę do odegrania. Łazienka na przykład może być początkowo w czyichś oczach głównie symbolem wyższego szczebla hierarchii społecznej. Nie jest wykluczone, że przez jakiś czas służyć ona będzie do trzymania kartofli i kur. Z czasem jednak, może przez „konformizm kulturalny", będzie się jej używało systematycznie do kąpieli, a niewątpliwe jest, że człowiek, który już źle się czuje, gdy jest brudny, jest bliski etapu potrzeb bardziej wyrafinowanych.

Niemniej momentem niepokojącym w całym opisanym wyżej systemie kształtowania gustów jest brak miejsca na powstawanie i kultywowanie upodobań autentycznie osobistych i spontanicznych oraz nie uwarunkowanych względami poza artystycznymi. W zakończeniu swej przygnębiającej książki o konformizmie „samotnego tłumu" David Riesman zastanawia się nad możliwościami stopniowego przekształcenia się przeważającego dziś typu osobowości „kierowanej przez otoczenie" w typ nowy i bardziej pożądany dla kultury: w typ „osobowości autonomicznej". Spróbujmy zastanowić się nad niektórymi aspektami tego zagadnienia. Co w cywilizacji współczesnej przeciwstawia się autonomii i sublimacji gustów, a co im sprzyja? Jakie mogą być narzędzia wyzwalania człowieka współczesnego od rygorów społecznych i ekonomicznych, których trzyma się on z uporem, i ukazania mu jednocześnie bogactwa przeżyć estetycznych jako wartości samych w sobie?

Wydaje się, że w społeczeństwach wysoko uprzemysłowionych same prawa ekonomii działają na rzecz gustów tak zwanych „złych". Jak

widzieliśmy, najmniej wyrobione estetycznie, a zarazem najbardziej konserwatywne w swych konformizmach są stosunkowo młode klasy średnie. Otóż klasy te w gospodarce współczesnej są najpoważniejszym konsumentem i produkcja, zarówno przemysłowa jak rozrywkowa, musi ze względów handlowych liczyć się z ich wymaganiami. W Ameryce na przykład tak zwana przez Warnera „średnia większość", to jest wyższa i niższa klasa średnia, stanowi około 65% ludności, podczas gdy konsumenci artykułów o wysokiej jakości artystycznej, to jest wyższa i niższa „wyższa klasa", przedstawia zaledwie „marne" (dla producenta) 15% klientów. Dodać tu trzeba także, że w Ameryce 80% zakupów w klasie średniej robią kobiety, lub, w każdym razie, one właśnie decydują o ich zrobieniu. „Cała historia ludzkości — pisze znany socjolog francuski Daniel Bell — nie zna przykładu bardziej żałosnych pantoflarzy aniżeli Amerykanie współcześni. Ich potulna uległość czyni z nich zresztą najlepszych klientów świata".

„Pani Middle Majority", zwana też „królową przemysłu amerykańskiego" jest niestety, jeśli wierzyć socjologom USA, osóbką dość ograniczoną. W książce pt. „Stosunki personalne w przemyśle" (*Human Relations in Industry*, Harvard U. P. 1953) socjolog harvardzki Burleigh Gardner pisze o niej, że „życie jej upływa w małym, zamkniętym światku domowych prac i sąsiedzkich plotek, a szerszy świat i jego sprawy onieśmielają, a nawet niecierpliwią... Nie ma ona zainteresowań społecznych ani artystycznych, dostosowuje się natomiast niezmiernie chętnie i łatwo do norm „przyjętych" w jej środowisku, które wyczuwa doskonale. To co nie mieści się w owych normach lub co przekracza codzienny i znajomy zakres pojęć kobiety amerykańskiej, uznane jest natychmiast za wrogie lub niebezpieczne".

Jak widzimy więc produkcja masowa artykułów konsumpcyjnych jak też produkcja rozrywkowa uwarunkowana jest, w sposób niezbyt korzystny dla kultury, mentalnością tych grup społeczeństwa, które na skutek tempa uprzemysłowienia stały się potęgą ekonomiczną, zanim jeszcze ich wyrobienie estetyczne dojrzało do sytuacji samodzielnego konsumenta, a nawet pośrednio — mecenasa wartości artystycznych.

Innym czynnikiem współczesnej cywilizacji amerykańskiej, który przeszkadza wyrobieniu samodzielności sądu, a nawet kultywowaniu amatorskich zamiłowań artystycznych, jest rosnąca i hałaśliwa specjalizacja we wszystkich dziedzinach życia. Wobec mnogości i gadatliwości kompetentnych krytyków literatury czy sztuki, kompetentnych specjalistów dekoracji wnętrz, a nawet kompetentnych doradców w sprawach mody i kosmetyki — szary człowiek nie śmie już nie tylko mieć zdania o malarstwie, ale nawet — nie śmie wybrać butów całkiem samodzielnie. Podobnie zniechęcająca dla malarzy czy pianistów-amatorów jest wszechobecna powszechnie komentowana kompetencja „gwiazd" krajowych czy

lokalnych. Ponieważ w mentalności Amerykanina mieści się z trudem myśl, że ktoś mógłby nie dążyć do rekordów w sztuce, którą uprawia — zrozumiałe jest, że skromny amator żyje pod naciskiem ciągłych porównań i nadziei otoczenia i że nieraz rezygnuje w końcu z ulubionej rozrywki, nie mogąc lub nie pragnąc stawać do współzawodnictwa, które jest mu nieomal narzucane.

Dziedzina, w której wielu obserwatorów widzi przyszłość kultury „autonomicznej" i główne pole działania autentycznych zamiłowań artystycznych, są — jak wiadomo — słynne *hobbies* amerykańskie. W przeciwieństwie do Anglii, gdzie przeważa jak dotąd kolekcjonerstwo, ogrodnictwo i niektóre zamiłowania typu tradycyjnego — jak polowanie — w USA rozwija się coraz szybciej moda na wszelkiego rodzaju „majsterkowanie". Mnóstwo ludzi robi więc dla przyjemności aparaty radiowe, przedmioty z gliny, skomplikowane urządzenia techniczne, a nawet buduje domy i przerabia oraz ulepsza samochody. David Riesman jest jednakże dość sceptyczny co do wartości tego rodzaju zamiłowań dla kultury „autonomicznej". Przede wszystkim więc rozwijają się one, jego zdaniem, w kierunku zbyt wąsko technicznym. Po drugie zaś, przemysł usługowy w USA zdążył już usprawnić, zorganizować i rozreklamować owe spontaniczne początkowo rozrywki, tak że zatracają one szybko swój pierwotny, prywatny i bezinteresowny charakter. „Domowe warsztaty amatorów są coraz bardziej zautomatyzowane i niedługo będą pewno zaopatrzone w mózgi elektronowe... Amatorstwo techniczne służy coraz częściej zgoła nieamatorskiemu celowi: pomysły racjonalizatorskie, opracowane w domu, zdobywają liczne premie pieniężne w zakładach pracy i stanowią nieraz coś w rodzaju ubocznego dochodu... Przynależność do tych czy innych klubów amatorskich zaczyna wreszcie w wielu środowiskach wchodzić w zespół »symboli obowiązujących« i już dziś trudno odgadnąć, gdzie kończy się zamiłowanie osobiste, a zaczyna konformizm grupowy".

Czy jednakże cywilizacja współczesna nie zawiera też elementów potencjalnie sprzyjających autonomizacji, zróżnicowaniu i wyrafinowaniu gustów? Wydaje się, że na skutek tak licznych ostatnio w Stanach Zjednoczonych i w Europie głosów krytycznych na temat ery techniki — wiele zjawisk i możliwości pozytywnych uchodzi naszej uwadze. O ile na przykład zarzut, że artykuły przemysłowe są — w porównaniu z wyrobami rzemieślniczymi — tandetne, standartowe i brzydkie, był całkowicie uzasadniony we wczesnych etapach produkcji masowej, to obecnie — w krajach przodujących technicznie — staje się on coraz bardziej nieaktualny. „Nie tylko dokładność wykończenia i jakość artykułów przemysłowych — pisze D. Riesman — ale również ich zróżnicowanie przekroczyło już dawno poziom możliwy do osiągnięcia kiedykolwiek w warsztacie rzemieślniczym, a perspektywy w tej dziedzinie są przecież nadal otwarte".

Również liczne i w dużej mierze słuszne zastrzeżenia, które się słyszy na temat przeciętnego poziomu kultury w społeczeństwach technicznych, wymagają, jak się wydaje, poprawki optymistycznej. W Stanach Zjednoczonych, gdzie proces awansu społecznego dużych liczb ludności odbywa się właściwie nieustannie, a aspiracje w tym kierunku są niezwykle intensywne, upowszechnienie niektórych zainteresowań, a nawet kompetencji estetycznych, odbywa się bardzo szybko. „Bez względu na to, czy pierwszy impuls w tym kierunku jest »absolutnie szczery« czy też nie — pisze Riesman — fakt pozostaje faktem, że coraz więcej środowisk »wyższych klas średnich« zna się dziś w sposób wcale nie »amatorski« na muzyce jazzowej, orientuje się nieźle w muzyce klasycznej i ocenia w sposób na ogół trafny wszystkie niemal ważniejsze pozycje literackie czy filmowe, które — wśród masy śmiecia komercjalnego — transmituje telewizja... Jakkolwiek samodzielność wyboru nie stanowi jeszcze z pewnością »cechy narodowej« naszego masowego konsumenta, to umie on dziś protestować przeciw rzeczom zdecydowanie brzydkim, a już to jest niewątpliwie pocieszające".

Uwagi powyższe są z pewnością w dużej mierze słuszne. Obserwacje, jakie poczynił niedawno związek pracowników przemysłu samochodowego, wykazały na przykład, że robotnicy Detroit nie chcą już patrzeć na ciężkie, pękate i pluszowe meble, jakie jeszcze kilka lat temu robiły furorę... Pierwszy lepszy film sprzed lat dwudziestu świadczy również o tym, jak wyrobił się mimo wszystko gust masowego odbiorcy: wulgarne symplifikacje i ckliwy sentymentalizm, które go niegdyś tak zachwycały, nie zostałyby dziś przyjęte nawet w filmach, uważanych za „drugorzędne" przez bardziej wybrednych kinomanów.

Liczne spostrzeżenia w rodzaju powyższych, które poczynić można dzisiaj w wielu krajach przemysłowych, a także w tych, które są na drodze do uprzemysłowienia, nie znaczą oczywiście, że już dziś masowy odbiorca ceni tylko rzeczy wartościowe. Znaczą one tylko tyle — a może aż tyle — że odbiorca ów czyni wszędzie ogromne postępy, i że gdyby wyzwolił się z konformizmu, gdyby odnalazł swój gust naprawdę własny i odważył się według niego żyć — szanse personalizacji i wzbogacenia naszej kultury przekroczyłyby — być może — wszystkie „złote wieki" historii ludzkości.

Kto i jak ma jednak dopomagać w wyzwoleniu i sublimacji autentycznych przeżyć estetycznych? W większości krajów europejskich panuje, jak wiemy, przekonanie, że rolę tę spełniać winny specjalne instytucje „upowszechniania kultury", i jak dotychczas sporne były jedynie metody, jakie należy zastosować: systematyczne kursy i szkolenie — czy też jedynie „udostępnianie" wartości artystycznych? Akcja dobrowolna i dorywcza — czy planowa i scentralizowana? Propaganda kultury i sztuki przez zwykłą reklamę typu handlowego — czy też sieć placówek kulturalnych w zakładach pracy i związkach zawodowych?

Dawid Riesman nie stawia sobie pytań tego rodzaju, a nawet wcale nie wspomina o „specjalnych instytucjach". Czyni natomiast interesującą propozycję planowego przygotowania do misji kultury całej sieci doradców, którzy już dziś wpływają w sposób dorywczy i wąsko użytkowy na gusta masowego odbiorcy. Owo „poradnictwo niezawodowe" — jak je nazywa Riesman — obejmuje więc agentów biur podróży, pracowników dyrekcji uzdrowisk, trenerów, wszelkiego rodzaju architektów dekoratorów wnętrz, bibliotekarzy, dyrektorów hoteli i pensjonatów wypoczynkowych, a nawet personel domów mód. Ludzie ci — sądzi Riesman — mają ogromne szanse wpływania na swych klientów, z którymi stykają się zawodowo, mają możliwości tłumienia lub rozbudzania ich inicjatywy osobistej i ukazywania im perspektyw i wartości, których przedtem nie dostrzegali wcale, lub sądzili, że nie są „dość dobrzy dla takich rzeczy". Wielkim plusem „poradnictwa niezawodowego" jest to, że kontakty z ludźmi odbywają się tu na płaszczyźnie jakiejś konkretnej sytuacji, w której zawarte są też konkretne możliwości przemyślanego i własnego wyboru. Riesman, który nie wierzy, jak się wydaje, w wartość referatów abstrakcyjnych dla upowszechniania kultury, kładzie duży nacisk na tę okoliczność.

Jest rzeczą jasną, że plan swoistej „krucjaty" kulturalnej z pracownikami przemysłu usługowego w roli „rycerzy bez lęku i zmazy" wymagałby nie tylko specjalnego przygotowania, a nawet — wychowania owych „rycerzy", ale także skoordynowanej i konsekwentnej akcji w tym kierunku w skali całego kraju. O ile akcja taka jest możliwa w warunkach amerykańskich i czy leżałaby ona w interesie produkcji masowej, potrzebującej, jak wiadomo, „uległych klientów" — to pytanie, które wzbudza niejedną wątpliwość. Niemniej cenne wydaje się samo podkreślenie przez Riesmana faktu, że w epoce kształtowania się krzepnięcia „młodych gustów" młodych klas — olbrzymi wpływ wywrzeć mogą osoby i instytucje, których nie zwykliśmy zaliczać formalnie do „pionu" kultury i które nie poczuwają się też zwykle do takiej roli i nie otrzymują do niej żadnego przygotowania. W naszych polskich dysputach *de gustibus* również i ta refleksja zza Atlantyku nie jest może nieaktualna.

Maria Garnysz

PISMA KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Słyszy się nieraz zdanie-opinię, nasycone podziwem niewolnym od snobizmu: „to prawdziwy Europejczyk!" Zdanie takie, nie uzupełnione żadnym bliższym wyjaśnieniem, wydaje się zawsze podejrzane, domaga się bowiem odpowiedzi na pytanie, co rozumie się pod pojęciem „Europejczyk", i to w dodatku „prawdziwy". Za tego rodzaju opinią

wyczuwać się zwykło zeschematyzowany kompleks wyobrażeń potocznych, ogarniających bardziej naskórek „Europejczyka" niż europejskie cechy jego osobowości. Nie ma sensu analizować po kolei owych wyobrażeń, są znane i wyczuwalne powszechnie. Wspólny ich mianownik można nazwać biernym pławieniem się w urokach i smakach „Auslandu" przy odpowiednim zasobie wiedzy oraz umiejętności łatwego przystosowania się do różnych klimatów kulturalnych, cywilizacyjnych i obyczajowych. Umiejętność efektownego żonglowania bagażem wrażeń i wspomnień, luźnych obserwacji i nabytej szerszej wiedzy jest czynnikiem sprawczym owej dość ciasnej „europejskości". „Europejskość" konsumpcyjna i często manieryczna, „europejskość" typu — powiedzmy — Ferdynanda Hoesicka czy (w mniejszym nieco stopniu) Kazimierza Chłędowskiego. Korzystanie z Europy i świata. Tylko korzystanie lub co najwyżej r e p r o d u k o w a n i e. Czasami przedrzeźnianie. „Europejskość" z podglądania, a nawet z bezpłodnej fascynacji. Jest w tym wiele z zasiedziałego burżujstwa.

Zdajemy sobie sprawę — dziś bardziej niż dawniej — że owa „europejskość" czy „światowość" konsumpcyjna, zatrącająca o kosmopolityzm, podatna na manieryzm i snobistyczne wykoślawienie — jest zjawiskiem obciążonym stygmatami „etapu"; nie wystarcza, zaczyna się kompromitować, okazuje się tylko częścią problemu znacznie większego, domaga się racjonalnego dopełnienia. Zwielokrotnione ciśnienie koncepcji uniwersalistycznych na różnych płaszczyznach życia i myśli, teorii i praktyki, domaga się coraz bardziej zmodyfikowania świadomości „europejskiej" czy „światowej" z biernej na czynną, twórczą. Twórczą w tym sensie, że Europa czy świat cały są już nie tylko przedmiotem poznania oraz intelektualnej, wzruszeniowo-uczuciowej i wszelkiej innej eksploatacji, lecz stają się coraz bardziej przedmiotem świadomego k s z t a ł t o w a n i a, przedmiotem rosnącej z dnia na dzień o d p o w i e d z i a l n o ś c i, wreszcie stają się coraz bardziej c e l e m i s e n s e m ludzkiego działania w zamysłach wielkich i drobiazgach. Twórczość i odpowiedzialność przekroczyły — zdawało by się nieprzekraczalne — granice partykularzy.

Tę problematykę zaczyna już odczuwać i konkretyzować inteligencja „szeregowa", nie mówiąc o osobistościach czołowych w dziedzinie nauki i kultury, które swą działalnością wytyczyły szlak twórczo pojętemu uniwersalizmowi, a w tym i „europeizmowi".

Do tych ostatnich należy bez cienia wątpliwości Karol Szymanowski, chyba największy przedstawiciel uniwersalistycznego nurtu w kulturze polskiej XX wieku. I dobrze się stało, że w roku ubiegłym Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało dwie książki Szymanowskiego — *Z pism* i *Z listów* [1]. Dostarczą one materiału do przemyśleń nie tylko fachowcom i nie tylko melomanom.

[1] Karol S z y m a n o w s k i, *Z pism*, opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska, Kraków 1958, PWM, Źródła Pamiętnikarsko-literackie do Dziejów Muzyki Polskiej, tom VI.

Osobowość kompozytora — tak jak ją poznajemy z tych dwu książek (szczególnie z listów) oraz ze wspomnień osób z nim zaprzyjaźnionych lub spokrewnionych — ujawnia także cechy europejskości konsumpcyjnej, mogącej go narazić na zarzut kosmopolityzmu (i tak zdarzało się niejednokrotnie za jego życia). Gdy jednak spojrzymy na ów zespół cech biorąc pod uwagę i dorobek kompozytorski, i ogromną kulturę Szymanowskiego — dojdziemy do wniosku, że są to symptomy, które w hierarchii wartości i ważności zajmują miejsce dalekie od czołowego — niemniej symptomy interesujące.

Jak zaświadczają wspomnienia, Szymanowski należał do najwytworniejszych ludzi w Polsce. Już sama sylwetka, kultura rysów twarzy, doskonały smak w ubraniu, uroda gestu, a nawet wdzięk, jaki potrafił nadać swej poważną chorobą spowodowanej ułomności (utykał) — wyróżniały go. Dodajmy do tego gruntowną znajomość języków (francuski, niemiecki, rosyjski), ogromne oczytanie, liczne, szerokie pod względem zasięgu geograficznego i arcyprzednie znajomości i przyjaźnie oraz umiejętność ich nawiązywania. I wreszcie liczne wojaże po Europie, Ameryce, Afryce, Rosji. Do tego jeszcze zdolność krytycznej obserwacji i silna chłonność wszelkich zmian w otoczeniu ludzkim i pejzażu. Te fakty sprawiały, że Szymanowski „umiał się pokazać" wszędzie.

Ale i umiał żyć Europą i światem.

Gdyby Włochy nie egzystowały — ja bym też nie mógł egzystować. Nie jestem malarzem ani rzeźbiarzem, ale gdy przechodzę przez sale muzeów, kościoły, ulice wreszcie, gdy patrzę na te wyniosłe, dumne, wiecznie pobłażliwym i pogodnym uśmiechem dla wszystkiego, co głupie, niskie i bezduszne, uśmiechnięte dzieła — gdy uzmysłowię sobie te całe pokolenia najpiękniejszych, najgenialniejszych ludzi, czuję, że warto żyć i pracować [...] [2].

A oto refleksje z podróży do Ameryki (list pisany z Nowego Jorku): *Zupełnie się mylisz sądząc, że wszystkie szczegóły, o których mi piszesz, wydają mi się jak w odwrotnej stronie lunety — wobec otaczającego mię „Zachodu". Wprost przeciwnie: obcość, a nawet wrogość tutejszej kultury wprost mię przytłacza i daleki — ach, jakże daleki! jestem tutaj od jakiegokolwiek poczucia szczęścia. Najwyżej czasami zadowolenie lub ta czy owa przyjemność, no i ostatecznie bezpośrednie ciepło najbliższego otoczenia* [...] *Tacy ludzie jak my — nie mogą tu istnieć bezkarnie dłużej jak kilka — kilkanaście miesięcy. Paryż, Londyn — to co innego!*

Karol Szymanowski, *Z listów*, opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska, przedmową opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz, Kraków 1958, PWM, Źródła Pamiętnikarsko-literackie do Dziejów Muzyki Polskiej, tom V.

[2] List do Zdzisława Jachimeckiego z 4. XII. 1910 (*Z listów*, s. 80).

Toteż zupełnie się nie obawiaj jakichkolwiek „zadraśnięć" mojej natury ze strony tego, co nazywasz „Rynkiem Zachodu" (bardzo zresztą słusznie). Zamykam się w sobie, badam ich podstępnie, złośliwie, wnioskuję i dławię na dnie duszy typową pogardę zacofanego, nieuleczalnego Europejczyka. Nie dam się wziąć nawet na 50-piętrowe domy i 10 Sueskich kanałów [pomyłka: chodzi o Kanał Panamski] *i widzę na wskroś te dusze tak matematycznie płaskie, że ich już nie ma wcale! Za to wszystkie maszyny funkcjonują kapitalnie. Co do Poł. Ameryki masz zupełną rację* [...] *Sam przez 5 dni w Hawannie oddychałem swobodnie „naszym" łatyńskim powietrzem, patrząc jak przez ogromnie długi teleskop gdzieś aż na dno Europy. Piłem przy tym masami cudowne hiszpańskie wina i rozkoszowałem się istotnym podzwrotnikowym egzotyzmem, który swoją drogą jest naprawdę upajający!*

[...] *Dzięki nowym wrażeniom tutejszym i zachodnioeuropejskim tyle się we mnie nabrało nowego materiału do rozmów i dyskusji, że marzę o zobaczeniu się z Wami* [...] [3].

Przytoczone urywki wskazują, jak bardzo uniwersalizm Szymanowskiego był uniwersalizmem z świadomego wyboru. A za tym wyborem stała duża wiedza o kulturze. Jarosław Iwaszkiewicz tak określa pozamuzyczną wiedzę Szymanowskiego: „Oczywiście chodzi tu o wiedzę nie w znaczeniu ścisłym, lecz w znaczeniu wszystko obejmującej syntezy, jak u Erazma z Rotterdamu, bo Karol Szymanowski był przede wszystkim humanistą. Humanistą w najstarszym i najlepszym tego słowa znaczeniu. Jego głębokie zainteresowanie filozofią starożytną i dziejami myśli XIX wieku, jego wielka znajomość wszelkich dziedzin sztuki, jego najbliższe kontakty z literaturą i nieporównana, bardzo wczesna wrażliwość na plastykę czyniły z niego owego *homo universalis*, którego typ spotyka się dzisiaj coraz rzadziej" [4].

Z zachłannego poznawania i przeżywania kultury nie tylko polskiej rodziły się impulsy twórcze w dziedzinie muzyki i literatury. Z podróży na Sycylię wyniknął zamysł opery *Król Roger*. Sycylia i Włochy dostarczyły tła i przedmiotów refleksji dla (spalonej w czasie ostatniej wojny) powieści Szymanowskiego *Efebos* (ocalało jedynie kilka drobnych fragmentów, wśród nich część fascynującej „Opowieści o cudzie Młodzieniaszka Porfirego-Ikonografa"). Teksty poezji obcej zajmują nader pokaźne miejsce w twórczości muzycznej Szymanowskiego, a wiadomo ze wspomnień i z listów, że kompozytor znał się na poezji i długo przebierał, zanim znalazł zadowalający go tekst. A więc poeci niemieccy: R. Dehmel, Fr. Bodenstedt, M. Greif, A. Ritter, R. Huch, F. Doermann (według dramatu Doermanna powstało libretto do opery *Hagith)* i in. Z poezji rosyjskiej — D. Dawydow. Z poezji angielskiej — James Joyce.

---

3 List do Jarosława Iwaszkiewicza z 4. III. 1921 (Z *listów*, s. 205—206 i 209).

4 Z „Przedmowy" J. Iwaszkiewicza do tomu *Z listów*.

Z indyjskiej — Rabindranath Tagore. Z perskiej — Hafiz i liryk mistyczny Dżelaleddin Al Rumi (*Pieśń o nocy* tego poety jest tekstem dla sola i chóru w *III Symfonii*).

Wielki bagaż wszechstronnej erudycji i przeżyć, wynikłych z bezpośredniego lub pośredniego obcowania z kulturą światową, sprawiał chyba pewne kłopoty Szymanowskiemu. Jako artysta, jako twórca odczuwał zapewne kres (czy potrzebę kresu) konsumpcji i estetyzowania własnych doznań. Wyłapuje się tu i ówdzie w listach i pismach aurę smakoszostwa, momenty zachłyśnięcia, ich obezwładniającą moc. Tę aurę aż hedonistycznego pławienia się w doznaniach, które uważał za piękne. Ale już dwudziestopięcioletni kompozytor daje wyraz niepokojom stąd płynącym: *Aut, aut, albo się jest artystą, albo nie, i wtedy się filozofkuje na konto życia i sztuki z prawdziwym zacięciem improduktywa. Boję się, czy się ku temu typowi już nie skłaniam*[5]. Te zdania ustalają granicę, gdzie kompromituje się postawa wyłącznie odbiorcza lub też pozory postawy twórczej, a rodzi się potrzeba dawania. To także — w odniesieniu do Szymanowskiego — granica dwu „europejskości". I jeszcze jedno: odsłania się jeden z dramatów artysty, dramat wynikający z nadmiaru.

*

1

Czuję doskonale, że między mną i społeczeństwem będzie zawsze niezniszczalny mur innych pojęć, przekonań artystycznych i życiowych. Niech Pan tego nie bierze za fantasmagorie. Nie jestem bynajmniej k o s m o p o l i t ą, *ale w obecnej naszej atmosferze i nastroju czuję się poniekąd obco. Jako muzyk będę miał posłuch do czasu, gdy między moją kompozycją a Chopinem da się przeprowadzić prosta linia* [...] *Gdy stanę na zupełnie własnych nogach, zacznie się rzucanie kamieniami — czego miałem dowody na wszystkich moich ostatnich kompozycjach* [...] *Przekona się Pan, że w bliskiej przyszłości głosy takich ludzi, jak Pan, Chybiński, będą głosami wołających na puszczy, bo każdy będzie wolał słuchać opery przerobionej przez pana X z „zaczarowanego koła" z muzyką z bronowickich oberków lub symfonicznego poematu Y-ka „Kaśka i Maciek". Och, te wstrętne wycinanki, te oberki, te dana-dana, to przekleństwo naszej sztuki. Kiedy ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże 12 pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów — jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów — jeśli jest poetą dramaturgiem; a jeśli jako typowy tschandala*[6], *niewolnik, brudas, wyprze się*

[5] List do Hanny Klechniowskiej z 28. X. 1907 (*Z listów*, s. 33).

[6] *tschandala* — najniższa kasta indyjska.

przodków lub ich nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partołą [...] [7].

2

[...] *otóż nie chcę, byś mię posądzał o obojętność i brak zrozumienia chwili obecnej w znaczeniu Polski. Zupełnie przeciwnie. Jestem głębiej i szerzej patriotą niż wielu [...]. Jednak zdaję sobie sprawę z jednej rzeczy jak najgłębiej: oto w obecnym przekroju naszej historii, kultury, czy ja wiem zresztą, tego rodzaju artystyczne typy, jak ja, są nie tylko zbędne, ale niemal szkodliwe [...]. Pozostaje więc jedno: wyzbyć się swego osobistego życia do dna, do głębi i stanąć w najniższym szeregu ofiarnych, rzetelnych robotników zaczynających budowę kraju od fundamentów. Na takie artystyczne zbytki, jak ja jestem, Polska nie ma czasu ani potrzeby. To rozumiem twardo, jasno i okrutnie! Uczciwy policaj na ulicy jest z tego punktu widzenia więcej wart niż ja. Nie myśl, że to są brednie i fantasmagorie. Ja to bardzo dobrze i głęboko przemyślałem. Ja w kulturze polskiej wiszę na powietrzu, ponieważ pode mną nic nie mam, co by mię uwarunkowało, i mam prawie wyrzuty sumienia, że w takiej chwili jestem taki, jaki jestem. Ale trudno, na to nie ma rady. Zanadto mam silnie rozwinięte wewnętrzne życie, bym mógł się zdobyć na taką bezprzykładną abnegację, wobec czego muszę się zdecydować na drugą ostateczność, tj. na absolutne zamknięcie się we własnym, oderwanym od wszystkiego życiu i najściślej otaczającej mię sferze. Boję się, by Ci się nie zdawało, że wyciągam sobie z żołądka jakiegoś okropnego, wyimaginowanego solitera i etaluję go przed Tobą.* [...] *Tak wiele o tym myślałem w ostatnich smutnych czasach i tyle wiem i rozumiem. To fatalnie określa moją własną* [pozycję?] *wobec całokształtu chwili i tłumaczy mój bezdenny i nieuleczalny pesymizm w stosunku do wszystkiego. Finis Europae jest już niestety przesądzony, niechże ostatnie jej lata uda się przeżyć możliwie przyjemnie!! Les jeux sont faits! rien ne va plus messieurs!* [8]

*

Przytoczyliśmy dwa większe fragmenty, w których kompozytor pisze o swym osamotnieniu jako artysta. Zresztą uwierająca samotność jest prawie że motywem przewodnim wydanego tomu listów. Ale nie tylko ta — „reprezentatywna" dla twórcy, niemal typowa. Natykamy się i na samotność bardziej „prywatną" — człowieka chorego na gruźlicę, oddalonego od rodziny i przyjaciół, pacjenta sanatoriów w Edlach, Davos czy Grasse, wirtuoza, który u kresu sił i życia był w ciągłych rozjazdach

7 List do Zdzisława Jachimeckiego z 4. XII. 1910 (*Z listów*, s. 80).

8 List do Zdzisława Jachimeckiego z 29. I. 1920 (*Z listów*, s. 184—185).

koncertowych, by zarobić na utrzymanie rodziny i siebie, wreszcie poznajemy samotność człowieka znającego komfort a nawet luksus życia, gdy nie ma ani grosza w kieszeni. To wszystko dzieje się przy dotkliwie odczuwanym niezrozumieniu ze strony społeczeństwa i napaściach wrogiej krytyki, głównie z endeckiego obozu.

A jednak osamotnienie Szymanowskiego było *my Splendid Isolation*, do czego się oficjalnie przyznawał (jeden z artykułów polemicznych nosi ów angielski tytuł) i na co znajdujemy pełne pokrycie w jego enuncjacjach krytycznych i publicystycznych, nie mówiąc już o wielkich dokonaniach w muzyce, które stały się właściwym tytułem, ustalającym jego pozycję w twórczości polskiej i światowej.

Pod koniec życia kompozytor miał zamiar napisać pamiętnik, którego nawet nie rozpoczął, pozostawiając tylko bardzo interesujący wstęp. Rzecz charakterystyczna, wspomnienia miały być poświęcone tylko „doświadczeniom artysty, które się zbiegły z chwilą odrodzenia Polski". A więc poważne ograniczenie w czasie i materii. *Sucha, mechaniczna kronika faktów składających się na czyjeś życie w zasadzie pozbawiona jest wszelkiego interesu — chyba w rzadkich wypadkach, gdy los składa się z nieprawdopodobnych fantastycznych przygód — natomiast życie każdego człowieka jest ciekawe, skoro się ujawni jego kierowniczą ideę, wewnętrzną konstrukcję, napięcie* [9].

Zresztą w ten sposób pojęty pamiętnik zastępują z powodzeniem pisma Szymanowskiego dotyczące muzyki. Nie jest to krytyka czy publicystyka, „uprawiana" w oderwaniu od właściwych zainteresowań — ot tak dla miłych sercu pisarskich satysfakcji czy dla pokazania światu jeszcze jednej możliwości realizowania się talentu. Na pewno — nie. Trudno by też było wychwycić w owych pismach jakąś postawę quasi-obiektywną albo recenzencką, choć mnóstwo tu ocen co do stanowczości niemal totalnych.

Muzyczne pisarstwo Szymanowskiego było dopełnieniem twórczości kompozytorskiej. Zamysły i dzieła, postawione wobec pustki społecznej oraz bezradności krytyków, która z kolei rodziła wrogi opór, domagały się jeśli nie namiętnej apologii — to jakiegoś usprawiedliwienia, wytłumaczenia. I tak należałoby czytać szkice oraz artykuły kompozytora, którym patronuje artystyczne osamotnienie. Z drugiej jednak strony łatwo spostrzegamy, że to, co Szymanowski napisał, stanowi w lwiej części do dziś fundamenty estetycznego światopoglądu polskiej krytyki muzycznej. Wystarczy wertować — konfrontując — dzisiejsze tygodniki kulturalne i książki mające na celu unowocześnienie muzycznych gustów społeczeństwa. A więc pisanie dopełniające, z łatwo wyczuwalną nutą apologetyczną, stało się zarazem samoistną twórczością, wydającą owoce.

---

9 *Wstęp do pamiętnika* (*Z pism*, s. 29).

Uniwersalizm Szymanowskiego można by scharakteryzować powiedzeniem Norwida o podnoszeniu ludowego do ludzkości. Ale niezupełnie, bo także odwrotność tego powiedzenia obowiązuje w poglądach kompozytora i niejako „temperuje" zdanie pierwsze. Ludzkość do ludowego, narodowego.

Jak objaśnić te skróty myślowe?

Przede wszystkim Szymanowski pojmował uniwersalizm kultury w sposób wyjątkowo szlachetny: nie jako uniwersalizm dyktatury kulturalnej, sprawowanej przez jedną kulturę narodową, lecz jako *sui generis* demokrację, w której obowiązuje równouprawnienie i równowaga sił. Nie był jednak utopistą, by konstruować idealne makiety, stąd też wspomniany pogląd odczytujemy z jego pism pośrednio, mając na uwadze głównie stosunek Szymanowskiego do muzyki niemieckiej, do jej pewnego „monopolizmu", nie zawinionego — rzecz jasna — przez nią samą. Bunt kompozytora przeciw epigonom Wagnera i Ryszarda Straussa, wreszcie przeciw samemu Wagnerowi i Straussowi, nie oznaczał tylko sprzeniewierzenia się poniekąd także własnym drogom młodości twórczej. Bunt ten miał wszelkie cechy decydującego rozbratu.

Doszło przede wszystkim do gruntownej rewizji romantyzmu muzycznego, do wyrażenia słusznego poglądu, że manifestująca się w romantyzmie przewaga momentów ideowo-programowych i etycznych nad estetycznymi doprowadziła muzykę niemiecką do dekadencji, a dekadencja ta „zaraziła" inne kultury, m. in. polską. Rewizja zmierzała do zakwestionowania estetycznych wartości romantyzmu, jako prądu. Na tym tle doszło znów do negacji „stylu romantycznego" i do sceptycznych refleksji o stylu w ogóle. Oto jedna z konkluzji:

Każda, najbardziej nawet obdarzona mocą twórczą jednostka posiada jakieś słabe strony, jakąś „piętę Achillesową", którą się dotyka ziemi, to znaczy panującego w danej epoce smaku. Im silniejszy rzut wzwyż, tym słabszy związek ze stylem już istniejącym, im mniejszy talent (i charakter!), tym silniej tkwi w tej łatwo uprawnej i żyznej glebie. Że twórca genialny pracuje dla stylu p r z y s z ł o ś c i, *jest takim samym truizmem jak to, że artysta mniej lub więcej utalentowany pomnaża i formuje styl sobie współczesny. Z tych dwu truizmów wyłania się jednak paradoksalny pozornie wniosek, że styl samej epoki to właściwie ogólna suma „pięt Achillesowych" działających w niej artystów i że wspólny mianownik tego stylu da się łatwiej odnaleźć w niedociągnięciach (lub przeciągnięciach), szablonach i manierach, niż w genialnych odruchach prawdziwych twórców. Sądzę, że w zastosowaniu do muzyki epoki Romantyzmu paradoks ów staje się truizmem. W samej rzeczy bowiem* [...] *różnorodność i bogactwo indywidualne twórczych typów owej epoki samo przez się staje już na przeszkodzie zrównaniu ich w równiutki szereg rycerzy walczących o jakąś wspólność ideową. Czynili to za nich (jak*

zawsze zresztą) nieodzowni „uczniowie", entuzjaści, akolici, naśladowcy, epigoni, ideowe złodziejaszki, ciury obozowe. Oni to są twórcami „stylu romantycznego" [...] *Im to zawdzięczamy nieznośne „uczuciowe" gadulstwo, patetyczny sentymentalizm, naiwną „bezpośredniość" wiązania osobistych, nieciekawych przeżyć z „wyrazem" muzycznym, dyletanckie zaniedbania formalne na rzecz „idei", zapomnienie o samowystarczalności muzyki, histrioniczne gesty, starannie ukrywające wewnętrzną pustkę i muzyczną bezwartościowość* [...] [10].

Szymanowski w swych wywodach teoretycznych opowiedział się ostatecznie jako przeciwnik programowości muzyki, lecz przeciwnik i sprawiedliwy, i rozumny. Nie godząc się wewnętrznie — jako artysta XX wieku — na supremację czynnika etycznego nad estetycznym w muzyce romantycznej od Beethovena począwszy, nie godząc się na jej założoną *a priori* programowość, nie widząc wreszcie możliwości dalszego kontynuowania tak pojętego tworzenia — uznał jednak za bezsporną zasługę sztuki romantycznej, w tym i muzyki, ukształtowanie się świadomie wolnego człowieka. *Bowiem bez względu na to, jakie kształty przybiera dzisiaj rzeczywistość historyczna, w jakikolwiek sposób ukształtowałaby się idea zbiorowości w stosunku do jednostki, na jakichkolwiek polach toczyłaby się walka o ideały polityczne i społeczne, człowiek wolny jest wielkością stałą i niezmienną, jest owym jedynym x bez którego równanie historyczne nie mogłoby być rozwiązane* [11]. Tak przedstawia się ocena ideowej wartości romantyzmu, pojętego uniwersalnie.

Twórca *Stabat Mater* widział też jednak inną „funkcję" myśli i sztuki romantyzmu, która odpychała go zdecydowanie. Chodzi o dzieło Nietzschego i Wagnera, o nacjonalizm w ich twórczości i o jej służebność w stosunku do systemu depczącego wolność człowieka — do państwa pruskiego. *Wagner i Nietzsche stali się mimo woli głosicielami mocy niemieckiego ducha, lecz nie dawnego ducha Goethech, Schillerów i Beethovenów, a nowego jego wcielenia, nowej dziejowej formy: przemocy nowoczesnego państwa nad jednostką* [12]. To jeszcze jedna — pozamuzyczna — przyczyna rozbratu Szymanowskiego z dziełem Wagnera, Straussa i epigonów.

Z analizy romantyzmu wyłania się pogląd na sztukę współczesną, na jej społeczną rolę, wreszcie na jej uniwersalizm. Zamiast ów pogląd streszczać, lepiej go przytoczyć za kompozytorem: *Nie kołacze się niepotrzebnie do otwartych już raz drzwi. Jeżeli sztuka zajęła inne dzisiaj niż przed pół wiekiem stanowisko w stosunku do zasadniczego swego problemu, nawiasem mówiąc analogiczne (nie identyczne jednak) do tego, które zajmowała przed Romantyzmem, to rzecz zupełnie zrozumiała, bo-*

10 *Romantyzm w muzyce* (*Z pism*, s. 166—167).
11 *O romantyzmie w muzyce* (*Z pism*, s. 166—167).
12 *op cit.* (*Z pism*, s. 166).

wiem artyści dzisiejsi są niejako uwolnieni od obowiązku brania udziału w bezpośrednim „stawaniu się" dziejów. Zadaniem ich — biorąc rzecz idealnie — jest znów tworzenie wartości sub specie aeternitatis, o ponadepokowym znaczeniu — tak właśnie, jak to czynili niegdyś Bach i Mozart, z tą tylko różnicą, iż [...] tamci ofiarowywali je Panu Bogu, następnie różnym kurfürstom i kaiserom, my zaś — dzisiejsi — winniśmy oddać te [...] wartości ludzkiej społeczności. Ten moment, tj. odpowiedzialność twórczego artysty wobec zbiorowości, pojawia się nam w zupełnie innym świetle: odpada naiwny arystokratyzm przełomowej epoki, wyrażony w haśle „sztuka dla sztuki", odpada również sentymentalnie-społeczna filantropia estetycznych wzruszeń, zastosowanych do możliwości „odczucia" tak zwanych „maluczkich" — powstaje niezłomny obowiązek wykuwania w twardym, opornym materiale rzeczywistości jej najgłębszych, niezniszczalnych wartości. Rozwiązanie tego estetycznego zagadnienia na płaszczyźnie bezwzględnej wolności tworzenia jest osobistą sprawą sumienia każdej twórczej jednostki[13].

*

„A tu rzeczywistość skrzeczy"! — jak by powiedział Wyspiański. Uniwersalistyczny ideał trzeba powoli wypełniać konkretami. Szymanowski na odcinku kultury muzycznej stanął wobec konieczności walki z partykularyzmem i przezwyciężenia go. Gdy dziś z pewnej odległości w czasie obserwujemy jego twórczość kompozytorską, dedukujemy dość łatwo, że w całym swym wewnętrznym, artystycznym napięciu zmierzała ona do osiągnięcia poziomu europejskiego, a jako przejaw muzycznej kultury polskiej osiągnęła to, co krytycy i muzykologowie nazywają doścignięciem Europy, wywalczeniem naszej muzyce— po wielkim epizodzie Chopinowym — należnego miejsca w świecie. Widzimy też drogę i sposób, w jaki do tego doszło. Wyzwalanie się spod nacisków muzycznej kultury niemieckiej (ściślej: epigońsko-postwagnerowskiej), która uchodziła za uniwersalną, rodziło konieczność stwarzania faktów pozytywnych, nowych kontrpropozycji. Sposoby były dwa: stworzyć muzykę i „szkołę" narodową oraz posiąść i doskonalić nadal uniwersalny „język" muzyczny, opowiadając się po stronie muzycznej rewolty Debussy'ego, Ravela, Ducasa, Roussela, Strawińskiego, Bartoka, De Falla, Schönberga, Prokofiewa... Ten cel Szymanowski osiągnął — skokiem obejmującym jedno stulecie powolnego gaśnięcia muzyki polskiej po śmierci Chopina.

Trzeba jednak odróżnić pracę kompozytorską jednostki od kultury muzycznej społeczeństwa, lepiej: od kulturalnej świadomości społecznej w sprawach muzyki, na którą składa się krytyka muzyczna, świadoma

---

[13] *op. cit.* (*Z pism*, s. 167).

opinia publiczna w tych sprawach, wreszcie mądrze zorganizowane szkolnictwo i wychowanie muzyczne. Te dziedziny kultury muzycznej istniały u nas przed Szymanowskim w stanie szczątkowym i w partykularnym zacofaniu. Publicystyka Szymanowskiego ogarnęła i te sprawy w sposób nowatorski, właściwie stworzyła z nich problem społeczny (kapitalna rozprawa *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* oraz artykuły polemiczne w obronie nowego typu szkolnictwa muzycznego).

Wreszcie stosunek do tradycji. Szymanowski-humanista odczuwał potrzebę ciągłości w swej dyscyplinie, lecz niestety — nie stwierdzał jej istnienia, nie czuł się kontynuatorem procesu rozwojowego, którego nie było, był sam. Dokonał w swych artykułach rewizji muzyki poprzedzającego go stulecia, by dojść do wniosku, że przed światem możemy się pochwalić tylko twórczością Chopina. Ale jakżeż ta twórczość wyglądała w naszej świadomości społecznej!

Szymanowskiego artykuły o Chopinie mieszczą się w typowym dla Dwudziestolecia nurcie rewidującym polską tradycję kulturalną, szczególnie romantyczną.

Istnieje pewne ich podobieństwo do rozróbek Boya na temat Mickiewicza i Fredry, stwierdzalne jednakowoż chyba tylko w pasji pisarskiej i w celu, ku któremu ostrze polemiki się kierowało, ale na pewno nie w założeniach. Boy węszył za skandalami, przesadnie biografizował, socjologizował, psychologizował (metodą „życiową") i w rezultacie nie powiedział nic o poezji Mickiewicza (o komediach Fredry też niewiele). O Mickiewiczu — artyście wypowiedział się dopiero w sposób przekonywający i nowatorski Julian Przyboś — już po wojnie. Szymanowski zrobił to z Chopinem wcześniej.

Oczywiście, przedmiot ataków był podobny,jak u Boya: swoiste, *ad usum* martyrologicznych obsesji, czy nawet perwersji, „uideowienie", oblepienie Chopina szczelną warstwą patriotycznego sentymentalizmu, dorabianie nieprawdopodobnych „podtekstów" itd. W wypadku Chopina jako artysty, który robiąc muzykę nie posługiwał się pojęciami i obrazami, dochodzą jeszcze dodatkowe potworności w postaci aż bezczelnie dowolnych „komentarzy" literackich i plastycznych (warto pod tym kątem obejrzeć niektóre reprodukcje w starej monografii Henryka Opieńskiego).

Szymanowski jednak obcinając narośle — drążył zarazem głębiej, znalazł w Chopinie wynalazcę nowych środków techniki kompozytorskiej i wielkiego eksperymentatora, a poza tym precyzyjnie odróżnił w nim to co narodowe i co światowe.

[...] *przy całym bezkrytycznym prawie kulcie Chopina — bohatera narodowego, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki polski artysta, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne*[...] *„Polskość" dzieła Chopina nie ulega najmniejszej wątpliwości; nie polega ona jednak na tym, iż pisał on również polonezy i mazurki*

(fałszywie rozumiany stosunek do muzyki ludowej jako podstawy indywidualnej twórczości!), w które nieraz z zewnątrz wciskano [...] obcą im treść ideowo-literacką. W bezwzględnej „muzyczności" swych dzieł wyrósł on ponad swą epokę w podwójnym słowa znaczeniu: jako artysta poszukiwał form stojących poza literacko-dramatycznym charakterem muzyki, cechującym dążenia Romantyzmu, jako Polak odzwierciedlał w nich nie istotę ówczesnego tragicznego załamania się dziejów narodu, a dążył instynktownie do ujęcia ponaddziejowego niejako, najgłębszego wyrazu swej rasy, rozumiejąc, iż tylko na drodze wyzwolenia sztuki z zakresu dramatycznej treści dziejowej zdoła zapewnić jej najtrwalsze a prawdziwie polskie wartości. Taki stosunek do zagadnienia „muzyki narodowej" — genialne w własnej jego sztuce rozwiązanie — stało się przyczyną powszechnej zrozumiałości dzieła Chopina poza granicami Polski (w przeciwieństwe do Moniuszki!) [...] Fryderyk Chopin jest wieczystym przykładem, czym być może muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski [...] [14].

*

Omówienie niniejsze, rzecz jasna, nie wyczerpuje pełnej zawartości obu książek Szymanowskiego. Można by pisać jeszcze o poglądach kompozytora na wychowawczą rolę kultury muzycznej, na folklor, na muzykę francuską, zachwycać się jego świetnymi uwagami na tematy ogólnokulturalne. Pełno w tych książkach zadziwiająco świeżych treści, inspirujących nieraz do myślenia na terenie zgoła odmiennym niż muzyka. Na przykład dwie jego rozprawki o romantyzmie wniosłyby niejedno ziarno nowe w dziedzinę metodyki i metodologii badań historycznoliterackich i badań nad dziejami prądów estetycznych.

Jedno tylko godzi się jeszcze zauważyć — jako domysł. Pisma Szymanowskiego zdają się przyświadczać świadomemu rozproszeniu twórczego wysiłku na sprawy, które w zasadzie nie muszą obowiązywać kompozytora, a należałyby raczej do krytyka, pedagoga, eseisty, badacza kultury. Gdy jednak przedstawimy sobie, że są one wyrazem działalności niemalże pionierskiej i zarazem w najlepszym tego słowa znaczeniu społecznej — może uda się nam pojąć te pisma jako zrodzone z ducha ofiary. O wysokiej moralnej ich wartości nie należy zapominać.

Jacek Susul

DUMNI POSIADACZE

Wędrówki dzieł sztuki z kraju do kraju i z kontynentu na kontynent to ciekawy a nieraz pouczający rozdział historii. Nie jest trudno zauważyć, że migracje obrazów, rzeźb czy antyków przebiegały według schematu, który był mniej więcej stały, jak schemat naczyń połączonych:

---

[14] *Fryderyk Chopin* (*Z pism*, s. 183—184).

tam, gdzie kultura osiągała swój punkt szczytowy, zaczynało nieuchronnie brakować pieniędzy, sprzedawano więc dzieła sztuki krajom, które kultury miały jeszcze niewiele, lecz za to pieniędzy — dużo. Naiwna, nieraz nawet wręcz wulgarna pasja kolekcjonerska cywilizacji wstępujących przynosiła z czasem społeczne owoce: zainteresowanie sztuką, snobistyczne zrazu, z czasem szczere, zataczało coraz szersze kręgi; w wyposażonych wspaniale galeriach dojrzewali wcześniej czy później miejscowi artyści, poziom kultury ogólnej rósł..., podczas gdy gdzieś na świecie narastała potęga następnych „barbarzyńców".

Kiedy nieokrzesani Rzymianie ostatnich wieków przed Chrystusem stali się nagle i dosyć niespodziewanie panami świata, poczuli natychmiast potrzebę przywłaszczenia sobie symboli wyrafinowania i pospiesznie ogołocili Grecję z jej skarbów. W dwa tysiące lat później angielska oligarchia Whigów nie omieszkała uczynić tego samego: Włochy musiały oddać część dawnych łupów i mnóstwo własnych dzieł sztuki, z których niejedno krążyć miało jeszcze długo po Europie, zdobiąc kolejno rezydencje Kronprinzów niemieckich i pałace carskiej Rosji. Pod koniec wieku XIX książęta i potentaci starego świata zaczęli jednak „tracić oddech". Zbliżała się era panowania „nowych Medyceuszy" zza Atlantyku.

Kolekcjonerska pasja Amerykanów owych lat „konsumpcji ostentacyjnej" przerosła swym rozmachem i zachłannością wszystko czego dokonać zdołały kiedykolwiek awansujące klasy czy narody. W ciągu niespełna pięćdziesięciu lat muzea Stanów Zjednoczonych prześcigać zaczęły kilkusetletnie ośrodki kultury europejskiej tak pod względem ilości, jak też jakości posiadanych dzieł sztuki. Nazwiska, koleje życia, a nawet dziwactwa najsłynniejszych spomiędzy „piratów Europy" upamiętnione zostały w niezliczonych, bardzo nieraz złośliwych anegdotach, które pono przyczyniły się do swoistej drażliwości mieszkańców USA na punkcie tej właśnie karty dziejów Nowego Świata. Mimo to, a może właśnie dlatego, amerykańscy historycy sztuki nie kwapili się jakoś do opracowania poważniejszej, udokumentowanej biografii kolekcjonerów, którym Stany zawdzięczają, oprócz obraźliwych anegdot, także bezcenne muzea i galerie, dostępne dziś szerokiej publiczności. Poza jedną pracą francuską, wydaną w Paryżu w roku 1938, która nigdy nie została zresztą przetłumaczona na angielski, nie istniała więc, jak dotąd, żadna ambitniejsza książka na ten temat.

Pierwszy krok w kierunku uzupełnienia tej zastanawiającej luki w historii kultury stanowi wydana niedawno i szeroko komentowana na Zachodzie praca Aline B. Saarinen, żony słynnego amerykańskiego architekta i kierowniczki działu krytyki sztuki „New York Times". „Dumni Posiadacze" (*The Proud Possessors*, New York 1959) to zbiór biografii piętnastu tylko „Medyceuszy" amerykańskich, których było, jak wiadomo, kilkudziesięciu. A. Saarinen twierdzi jednakże, że w swym wyborze kierowała się pragnieniem ukazania jak najszerszego wachlarza „typów

kolekcjonera" i że piętnastu bohaterów jej zbioru reprezentuje w najbardziej skrajnej, a więc tym czytelniejszej formie te podstawy psychologiczne i te gatunki mentalności, które stanowiły główne motory „mecenatu milionerów" XIX wieku i które zaobserwować można, w stanie szczątkowym u paru starszej daty potentatów, a raczej potentatek współczesnych.

A. Saarinen podobnie jak wielu krytyków i biografów amerykańskich, interesuje się przede wszystkim psycho-socjologicznymi aspektami swego tematu. Dzięki temu książka jej jest nie tylko suchym opisem wędrówek tego czy innego Rembradta, fluktuacji cen antyków i obrazów. Obok danych tego rodzaju znajdujemy w „Dumnych Posiadaczach" mnóstwo cech ludzkich i „prywatnych", które w dzisiejszej perspektywie nabierają jednak szerszego wymiaru — cech zamkniętej już epoki.

Poznajemy więc na przykład osobiście J. P. Morgana, najsłynniejszego „rekina" Europy, którego handlarze sztuki nazywali „plagą egipską", płacił bowiem bez wahania każdą sumę za obraz, który chciał mieć, podbijając beztrosko ceny na obu półkulach i wprowadzając nieopisany zamęt do wszelkich rozsądnych kalkulacji. Okazuje się jednak, że owe próżniacze fantazje milionera miały swoiście „społeczne" korzenie. Morgan uważał mianowicie, że „estetyka milionerska" nakazuje płacić za każdą rzecz więcej niż zwykły człowiek „po to, aby naokoło także rosły pieniądze". Nie przepłacał więc swych obrazów, jachtów, a podobno także przyjaciółek tylko dla kaprysu czy próżności. Przepłacał, rzec można, „dla zasady". Jeżeli zastanowimy się nad psychiką Amerykanów i nie tylko Amerykanów współczesnych, nawet współczesnych milionerów, którzy boją się jak ognia nie tyle samej straty pieniędzy, ile myśli, że mogliby zapłacić za coś więcej niż wynosi wartość rynkowa — różnica postaw jest uderzająca. Morgan nie bał się o to, że „wyjdzie na durnia" przepłacając obraz dziesięciokrotnie. Uważał widocznie, że wartości handlowe nie są wartościami bezwzględnymi, nie są nadrzędne wobec pragnień osobistych lub naiwnej „etyki milionera". Człowiek dzisiejszy, nawet człowiek bogaty — a może przede wszystkim on? — czuje się do głębi serca podporządkowany objektywnym prawom rynkowym: może wydać olbrzymie sumy na błahostki, których absurdalna cena jest ceną w danej chwili „obowiązującą", może dawać niebotyczne napiwki, które się daje w tym czy innym luksusowym hotelu, upewniwszy się najpierw, ile dokładnie wynosi owo SIĘ, będzie jednak strapiony i upokorzony przepłaciwszy jakiś drobiazg o parę groszy. Nieznajomość i przekroczenie prawa rynku to — w odczuciu współczesnym — rodzaj „wstydliwego grzeszku", który należy ukrywać co najmniej tak, jak „odchylenia sentymentalne".

Obok J. P. Morgana, który kierował się jak widzimy, pewną swoistą wersją *noblesse oblige* i który dość konsekwentnie przekazał około 70% swoich zbiorów muzeom i instytucjom publicznym, A. Saarinen prezen-

tuje nam cały szereg innych „gatunków kolekcjonerstwa". Opisuje więc na przykład panią J. Gardner z Bostonu, której namiętność dla upragnionego obrazu „nosiła wszelkie znamiona pasji narkomana". Gdy pani Gardner zapragnęła Corota, o którego ubiegał się również „Kaizer", w świecie handlowym liczono się poważnie z bankructwem jej męża: było wiadomo, że „szalona milionerka" już wydaje na swoje zbiory „ponad stan", a jej podniecający pojedynek cesarski mógł, jak sądzono, doprowadzić „nieszczęsnego Jacka" do zupełnej ruiny. Pani Gardner zdobyła jednak Corota, a jej zdumiewający mąż wytrzymał i to. Wbrew temu, czego można by się spodziewać po osobie tak ambitnej, pani Gardner była w życiu codziennym niezmiernie skąpa. Każdy wydatek domowy był w jej mniemaniu uszczupleniem kapitału, który mógł i powinien być wydany jedynie na dzieła sztuki. Sąd otoczenia i potoczna opinia o tym, jaka „powinna" być stopa życiowa milionera, były to sprawy absolutnie dla niej obojętne. Ilekroć jakiś ponętny objekt pojawiał się na horyzoncie, wszyscy sąsiedzi wiedzieli od razu, co się święci: dom Gardnerów przestawiał się na iście więzienne racje żywnościowe, przestawano przyjmować gości, likwidowano nawet kwiaty w pokojach i część lamp. O tym, jak znaczne i jak wyśmiewane były owe dziwactwa pani Gardner, świadczy mnóstwo anegdot, jakie krążyły na jej temat. A. Saarinen podaje na przykład, że dyrektor galerii musiał co dzień chodzić do pobliskiego sklepiku po jedną pomarańczę dla swej pracodawczyni. Pewnego razu chciał zaoszczędzić sobie fatygi i kupił na zapas dwie. „A, widać stara wydaje przyjęcie!" — zauważyła domyślnie panna sklepowa.

„Mniej ekscentryczna, ale za to, o ile to możliwe, jeszcze bardziej wulgarna" była, według A. Saarinen, pani Potter Palmer z Chicago, znana również stolicom europejskim w końcu zeszłego stulecia. Jej namiętność kolekcjonerska nie wypływała już z czystej, nieomal „ascetycznej" pasji posiadania wymarzonego obrazu, raczej z bardziej „nowoczesnego źródła". Pani Potter Palmer pragnęła nade wszystko podporządkować się, w sposób możliwie doskonały temu, co uważane było, w jej mniemaniu, za obowiązujący styl życia klasy, do której należała. „Po ludziach z naszej sfery — mawiała — każdy ma prawo spodziewać się bodaj jednego Corota". Nie był to już jednak „Corot za wszelką cenę". Panny sklepowe miały również „prawo" spodziewać się po państwu Potter Palmer zakupów odpowiadających ich majątkowi.

Byli jednak także całkiem inni kolekcjonerzy. Był, na przykład Thomas Gilcrease, który wyrósł w nędzy i poniewierce w rezerwacie dla Indian, a kiedy wdarł się już, jako król nafty, do świata milionerów, to głównie po to, aby móc poświęcić swój czas i pieniądze kolekcjonowaniu indiańskich prymitywów i dokumentów historycznych. Był Charles Lang Freer, który zrobił majątek na wagonach kolejowych i wydał go, bez reszty pono, na sztukę chińską. Obie te namiętności nie były wówczas z pew-

nością „obowiązkowe", ani też nie dotyczyły dzieł, o które ubiegały się rodziny królewskie. Chodziło raczej o to, aby być „pierwszym i jedynym" w swej specjalności — i kto wie czy nie taka właśnie postawa, w zdemokratyzowanej i umasowionej formie, dała z czasem „mentalność rekordów" — tak typową dla Amerykanów współczesnych.

A. Saarinen ukazuje jeszcze szereg innych portretów kolekcjonerów. Były więc niezliczone ilości Rockefellerów, była słynna rodzina Steinów i była żyjąca jeszcze Peggy Guggenheim, której wspaniały pałac wenecki, pełen amerykańskich abstrakcjonistów, przejść ma po jej śmierci na własność miasta dożów. Nie sposób przekazać tutaj wszystkich naiwnych, kapryśnych lub zadziwiających cech i upodobań „dumnych posiadaczy". Jedno jest pewne: wbrew popularnym anegdotom, które są tak podobne, że można niemal dowolnie przestawiać nazwiska, każdy z „piratów Europy" ma, jak się okazuje, całkiem własną i odrębną osobowość i każdy niemal ma nieco inny „główny motyw działania" — jak to nazywa A. Saarinen. Uderzająca, w zestawieniu ze współczesnymi Amerykanami, jest u „Medyceuszy XIX wieku" ich pewność siebie, własnych pragnień i własnych upodobań. Pewność ta prowadziła nieraz do niesmacznej wulgarnej arogancji i do zawrotnych gaff. Jednocześnie jednak pozwalała na różnorodność i rozmach, którego brak współczesnym konsumentom kultury.

L. T.

GRY I ZABAWY

W obliczu głębokich przemian cywilizacji jakie przyniósł w XX wieku proces uprzemysłowienia, zarysowały się na Zachodzie dwie zasadnicze koncepcje cywilizacji. Pierwszą i wcześniejszą z nich sformułował socjolog amerykański, William F. Whyte, twierdząc że „epoka rzemiosła minęła bezpowrotnie wraz z typem satysfakcji, jaką dawała praca rzemieślnika, a czasy, które nadchodzą, przyniosą człowiekowi inne pole wyżycia twórczych pragnień i ambicji. Źródłem zadowolenia i radości robotnika przemysłu będą więc więzy koleżeńskie i zespołowe, łączące pracowników jednej fabryki, a źródłem satysfakcji zawodowej będzie konstruktywne oddanie się problematyce technicznej i personalnej procesu produkcji". Elton Mayo, wokół którego powstała z czasem znana szkoła socjologii, tak zwana „szkoła harvardzka", przypisywał zakładowi przemysłowemu jeszcze większą rolę. Sądził on mianowicie, że rodzina w warunkach współczesnych musi tracić swój wpływ i znaczenie z dnia na dzień, a więzy sąsiedzkie muszą również zanikać coraz szybciej na skutek ciągłych migracji i bezosobistego charakteru olbrzymich skupisk ludzkich wokół centrów przemysłowych. Wobec tego nie tylko już „waż-

ną" lecz wręcz jedyną płaszczyznę autentycznej ludzkiej solidarności, jedyne pole wyładowania energii twórczej robotników stanowić miała, zdaniem E. Mayo, fabryka.

Teoria szkoły harvardzkiej, która, jak widzimy, stawia zakład produkcji przemysłowej w centrum zainteresowań i ambicji, a także rozwoju kulturalnego ludzi pracy, doprowadziła między innymi do rozkwitu i upowszechnienia „metod psychologicznych" w przemyśle USA. Jeśli robotnik ma pracować wydajnie, rozumowano, trzeba ażeby zakład stał się dla niego rzeczywiście tym wszystkim, co sugeruje E. Mayo, ale trzeba po to mianowicie, by móc kształtować osobiste zaangażowanie pracowników w pożądanym dla produkcji kierunku. Myśl W. F. Whyte'a, że zakład przemysłowy stanowi potencjalną wartość kulturalną DLA ROBOTNIKA, doprowadziła pośrednio do rozkwitu specjalności zwanej „stosunki personalne", a mającej na celu sprawniejsze niż przedtem manipulowanie robotnikami pod kątem ich wartości DLA PRZEMYSŁU.

Mimo to jednak że humanitarna w gruncie rzeczy wizja „wspólnoty fabrycznej" jako centralnej komórki cywilizacji jutra forsowana jest dziś bardzo intensywnie, rezultaty nie są podobno zachwycające. Higiena psychiczna może niewątpliwie zneutralizować niektóre napięcia i troski, co zapewne wychodzi na korzyść zakładowi jako całości. Niemniej jednak upragnione „oddanie osobiste", żywy i szczery związek pracowników z firmą, inicjatywa towarzyska i kulturalna, słowem autentyczna i twórcza „wspólnota zakładowa", jest, jak dotąd — jeśli wierzyć poważniejszym komentatorom amerykańskim — co najmniej problematyczna, nawet tam gdzie nie szczędzono w tej dziedzinie kosztów ani wysiłków.

Coraz więcej zwolenników zyskuje też ostatnio inna, nowsza teoria kultury, której rzecznikiem jest David Riesman, autor znanych prac socjologicznych: „Samotny tłum" (*The Lonely Crowd*, Yale U. P. 1950) i „Twarze w tłumie" (*Faces in the Crowd*, Yale U. P. 1952). Wszelkie próby nadania humanistycznego sensu i atrakcyjności procesom produkcji są, w myśl tej teorii, całkowicie pozbawione realizmu i skazane na niepowodzenie. „Ci, którzy chcieliby uczynić fabrykę miejscem mniej bezdusznym, miejscem o określonej osobowości moralnej i emocjonalnej, słowem miejscem o walorze kulturalnym równym dawnemu zakładowi rzemieślniczemu, są niewątpliwie w błędzie" — pisze D. Riesman. „Przeciwnie, należy iść z postępem techniki a nie przeciw niemu, czyli należy forsować świadomie właśnie to, co czyni zakład przemysłowy »miejscem bezdusznym«: racjonalną organizację pracy, sprowadzającą funkcję ludzką do coraz bardziej zrutynizowanych gestów, mechanizację, automację wreszcie. Wszystko to ogranicza bowiem czas spędzany przez człowieka w fabryce, a właśnie czas wolny od pracy i tylko on stanowi nadzieję kultury... »Wolność w pracy« w przemyśle współ-

czesnym jest najoczywistszą fikcją. Rzeczywistą zdobyczą naszych dni może być natomiast »wolność w rozrywce«. Wbrew tym, którzy skłonni są uważać rozrywkę za rodzaj »marginesu« pracy, może ona i powinna stać się właściwym ośrodkiem cywilizacji, królestwem życia, a zarazem szkołą sztuki życia. Rozrywka, a nie fabryczna hala jest dziedziną, w której człowiek osiągnąć może pełnię rozkwitu, wyzwalając zarazem swą autentyczną osobowość indywidualną z narzucanej dziś sztucznie, dławiącej formuły »osobnika społecznego«".

Trudno jest oczywiście ocenić już dzisiaj słuszność powyższych przewidywań. Dotychczasowe, dorywcze jeszcze obserwacje nie są, jak wiemy, pocieszające. Pomijając już wątpliwą nieraz jakość rozrywek, wybieranych przecie na zasadzie postulowanej przez Riesmana „wolności", niepokojący jest fakt, że ludzie nie zdają się pragnąć zbytnio „wolnego czasu", którym uszczęśliwia ich postęp techniczny i w którym Riesman widzi nadzieję kultury. W każdym zaś razie pragną go mniej niż pieniędzy. Jak to wykazała niedawna ankieta w Wielkiej Brytanii, 75% pytanych woli wyższe zarobki niż dodatkowy dzień wolny od pracy, a 60% tych, którzy wolą jednak „wolny czas" (są to przeważnie ludzie starzy lub bardzo młodzi), nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, co by z nim zrobili. „Nie robiłbym nic specjalnego" to najczęstsze określenie wymarzonego sposobu spędzania życia, który, wolno się obawiać, jest dość daleki od „twórczego rozwoju indywidualnej osobowości".

Jak dalece namiętność samego posiadania rzeczy „dla posiadania" wypiera w cywilizacji współczesnej inne pragnienia, przekonać się można studiując budżety konsumpcyjne państw wysoko uprzemysłowionych. W USA na przykład na „różne rozrywki i przyjemności" idzie około 13 miliardów dolarów rocznie, a na same samochody ponad 30 miliardów, mimo to, że samochód, jak wiadomo, mógłby wystarczyć na parę lat, gdyby właściciel widział w nim środek transportu, a nie symbol własnej wartości.

„Jutro kultury", które według Riesmana ma się narodzić z „wolności w rozrywce", przedstawia się więc na razie dość problematycznie. Niemniej rosnąca liczba godzin wolnych od pracy kieruje uwagę coraz większej liczby socjologów zachodnich ku badaniom rozrywek różnego typu pod kątem widzenia ich waloru kulturalnego czy też moralnego. Poważniejsze periodyki przynoszą więc częste próby klasyfikacji i oceny nie tylko tak popularnej dziś telewizji, kinematografii czy imprez turystycznych, ale również tych zajęć ludzkich, które dotychczas rzadko bywały przedmiotem studiów socjologicznych. Do interesujących prac tego typu należy na przykład artykuł Roger Caillois na temat „natury i funkcji zabaw i gier", zamieszczony w miesięczniku „Preuves".

„Jednym z pierwszych teoretyków estetyki, który dostrzegł, jak niezmiernie ważnym elementem historii kultury są zabawy i gry, był Friedrich Schiller" — czytamy „W »Piętnastym liście o estetycznym wycho-

waniu człowieka« pisze on dosłownie: »...zawsze i wszędzie człowiek bawi się tylko i o tyle, o ile jest człowiekiem i jest człowiekiem o tyle, o ile się bawi... Studium gier i zabaw różnych narodów może pozwolić nie tylko na scharakteryzowanie ich kultur, ale także na próbę postawienia prognozy odnośnie ich dalszego rozwoju«".

Obszerna i szczegółowa klasyfikacja zabaw i gier jaką proponuje Roger Caillois, przekracza oczywiście ramy niniejszego artykułu. Wydaje się jednak, że warto przekazać bodaj jej główne zarysy. Zwierzęta i bardzo małe dzieci, twierdzi autor, znają jeden tylko typ „zabawy". „Zabawa" taka nie wchodzi jednak jeszcze w zakres zainteresowań historyka kultury i polega na „żywiołowym zaspokajaniu naturalnej potrzeby ruchu i hałasu, potrzeby ruszania wszystkiego »żeby zobaczyć«, a także niszczenia, tłuczenia i robienia zamętu, ażeby poznać smak własnej woli: »być przyczyną«. Niebawem jednak występuje u dziecka chęć wynajdywania sobie pewnych przepisów i stosowania się do nich dobrowolnie: każdy zna owe »zakłady z samym sobą«, polegające, na przykład, na chodzeniu po ulicy tak, ażeby nie nadepnąć na szparę w bruku, albo na patrzeniu jak najdłużej w słońce bez mrugnięcia. W tym właśnie punkcie rozwoju dziecka zaczyna się zabawa w sensie »gry« która interesuje nas tutaj bezpośrednio".

Potrzeba gry twierdzi R. Caillois, nie opuszcza człowieka aż do śmierci. Ona to skłania go do tworzenia sytuacji, a nawet organizacji służących nie tylko, jak się czasem sądzi celom wypoczynkowym, ale również owemu absurdalnemu na pozór pragnieniu, które jest w każdym z nas: pragnieniu bezinteresownego używania własnej wiedzy, zręczności i wytrwałości, i bezinteresownej próby własnych sił w sztuce opanowania nerwów, zmęczenia czy strachu. Każde społeczeństwo cechuje jednak pewien charakterystyczny zestaw zabaw i gier, które są najchętniej wybierane. Studium owych predylekcji może rzucić wiele światła na głębokie motywacje psychologiczne cechujące daną kulturę oraz na kierunek jej perspektyw rozwojowych.

Zabawy i gry podzielić można. według Rogera Caillois, na cztery grupy. Grupę pierwszą cechuje „duch współzawodnictwa": każdy z grających stara się w ramach przyjętych dobrowolnie przepisów wykazać maksimum energii i incjatywy. Do gier tego typu zaliczyć więc można zarówno *football* jak rozwiązywanie krzyżówek czy też szachy. Grupę drugą charakteryzuje brak inicjatywy ze strony grającego i „całkowite zdanie się na los szczęścia". R. Caillois zalicza tutaj wszelkie gry hazardowe, loterie, zakłady sportowe itp. Trzecia grupa gier to „udawanie kogoś innego". Pragnienie mistyfikacji odczuwa, zdaniem autora, większość ludzi i każdy niemal dał mu kiedyś taki czy inny wyraz. Od dziecka, które „jest lokomotywą", poprzez dowcipnisiów parodiujących dla żartu sposób zachowania przyjaciół, aż do młodych ludzi stylizujących się na

uwielbianych bohaterów i do uczestników przedstawień amatorskich i balów maskowych — wszyscy „mistyfikatorzy" prowadzą, w gruncie rzeczy ten sam rodzaj „gry": postać, którą się naśladuje, narzuca pewne przepisy zachowania, reszta jest przeżyciem siebie — inaczej, odnalezieniem nie realizowanych na codzień możliwości własnego „ja".

Czwarta grupa gier jest zupełnie innego rodzaju. Roger Caillois nazywa je „grami oszołomienia" i zalicza do nich „wszelkie naumyślnie skonstruowane sytuacje, w których następuje gwałtowne zakłócenie równowagi fizycznej i mieszane uczucie paniki i szczęścia". W tej więc grupie mamy huśtawki i karuzele, karkołomne zjazdy narciarskie, zawrotne raidy samochodowe a także niektóre narkotyki, niektóre tańce „do utraty przytomności" i niektóre przeżycia seksualne.

Oczywiste jest, że istnieje cały szereg gier typu „mieszanego". W *bridge'u* chociażby, „los szczęścia" łączy się z inicjatywą grającego. Niemniej klasyfikacja R. Caillois pozwala rzeczywiście zauważyć pewne interesujące prawidłowości cechujące różne kultury. W społeczeństwach zachodnich, na przykład, wystąpił w ostatnich dziesięcioleciach wyraźny odpływ powszechnych zamiłowań od gier grupy pierwszej (duch inicjatywy i współzawodnictwa) w kierunku „gier oszołomienia", a także, choć w nieco mniejszym stopniu, w kierunku hazardów różnego typu. Ciekawe jest zestawienie tego obrazu z niektórymi cechami gier i zabaw chińskich.

W przeciwieństwie do cywilizacji Zachodu w których olbrzymi ładunek energii dziecięcej okresu „zabaw poza-kulturalnych" znajduje ujście w grach wyzwalających bądź inicjatywę bądź pęd ku nowości (mistyfikacje), bądź nawet pęd ku oszołomieniu, cywilizacja chińska orientuje ową energię raczej w kierunku „opanowania, cierpliwości, kontemplacji". Znamienne jest już to, że słowo *wan*, które oddaje w Chinach najszersze pojęcie „rozrywki" znaczy — etymologicznie: „gładzić dłonią w zamyśleniu powierzchnię bursztynu". Termin ten obejmuje dziś naturalnie wiele innych czynności, uważanych przez Chińczyków za „zabawę". Obok pogodnych swawoli dziecięcych *wan* oznacza więc — dla dorosłych — szachy, rebusy, „grę w dziewięć pierścieni", które należy cierpliwie złożyć w trójkąt, kolekcjonowanie, wykonywanie i — szczególnie — gładzenie i przestawianie bibelotów, zadumę w świetle księżyca... Obok powyższych czynności, które w Chinach podciąga się pod ogólne pojęcie „zabawy", znane są naturalnie gry sportowe *(sona)* czy maskarady *(shi)*, a także gry hazardowe, których nazwa oznacza zresztą także „bluźnierstwo" *(tou)*, dlatego zapewne, że wyzywanie losu uważane jest za rodzaj „obrazy przeznaczenia". Charakterystyczne jest jednak, że owe inne „zabawy i gry" określa się w Chinach osobnymi, wąskimi terminami, wyłączając je tym samym niejako z kategorii „zabaw" w najstarszym, tradycyjnym sensie tego słowa.

Powyższe przykłady zastosowania klasyfikacji Rogera Caillois do badań kultury są oczywiście niezmiernie ogólnikowe. Mimo to jednak świadczą one wymownie, jak się wydaje, o tym, że „gry i zabawy społeczeństw pozwalają odczytać niejedną perspektywę ich rozwoju, a już sama orientacja energii dziecięciej na »gry inicjatywy«, jak do niedawna w cywilizacji zachodniej, lub na »gry kontemplacji i zadumy« — jak w Chinach, stanowi fakt o znaczeniu kapitalnym dla typu i losów kultury".

Jak widzimy więc, „gry i zabawy" traktowane są coraz poważniej w społeczeństwach technicznego jutra. Jeśli wierzyć Riesmanowi, mają one być rodzajem Arki Noego, w której przepłynie w rok dwutysięczny wolność osobista i kultura personalistyczna. Jeżeli wierzyć R. Caillois, mają dać ludzkości jeszcze jeden cenny klucz do tajemnicy jej własnego losu. Czy przewidywania te są słuszne? Trudno chyba ryzykować tu ich ocenę. Bezpieczniej będzie tymczasem — zagrać w *bridge'a.*

mg

KSIĄŻKI – AGENCI – POECI

Co roku opuszcza drukarnie całego świata dwieście pięćdziesiąt tysięcy pozycji książkowych o łącznym nakładzie pięciu miliardów egzemplarzy. Statystycznie wypada więc dwie książki rocznie na każdego mieszkańca ziemi. Wiemy jednak, że w rzeczywistości jest inaczej: dziesięć krajów świata (ZSRR, USA, Wielka Brytania, Chiny, Francja NFR, Kanada, Holandia, Indie, Japonia) — wydaje 75% wszystkich tytułów, 70% pozycji przekładowych ukazuje się w czterech tylko językach: angielskim, rosyjskim, francuskim i niemieckim. Największym eksporterem książek jest Wielka Brytania. Drugie miejsce mają Stany Zjednoczone, trzecie — Francja.

Jak widzimy więc, nasilenie ruchu wydawniczego w stosunku do liczby mieszkańców danego kraju jest bardzo nierównomierne w skali świata, a językami panującymi w słowie drukowanym są wciąż języki europejskie.

Nawet w krajach przodujących w produkcji wydawniczej proste podzielenie cyfr nakładów przez liczbę mieszkańców nie daje bynajmniej obrazu rzeczywistego „stanu posiadania książek" przez osoby prywatne. Duża większość, bo około 67% całego nakładu światowego, trafia do bibliotek publicznych i naukowych a nie do księgozbiorów indywidualnych. Jakkolwiek brak dotychczas szczegółowych danych statystycznych, obserwatorzy zachodni sądzą na ogół, że odsetek książek kupowanych przez „zwykłych ludzi" był do niedawna najwyższy w ZSRR i w niektórych krajach Europy wschodniej, między innymi w Pol-

sce. I tu jednak lata ostatnie przyniosły spadek zainteresowania publiczności rynkiem księgarskim co — być może — pozostaje w związku z rosnącą ilością i dostępnością artykułów konsumpcyjnych.

Produkcja książki modyfikuje się więc, jak widzimy, w dwu kierunkach. Awans całych klas i narodów w „krajach wstępujących" i coraz dłuższy okres nauki szkolnej wszędzie tam, gdzie wysoki poziom techniki wymaga coraz wyższej przeciętnej wykształcenia, składają się niewątpliwie na rosnące w gwałtownym tempie zapotrzebowanie książki. Jest to jednak przede wszystkim książka niejako „użytkowa". Podręczniki szkolne i uniwersyteckie,publikacje techniczne i propagandowe, samouczki, encyklopedie i poradniki, wreszcie tak zwane „lektury", stanowiące pozycje obowiązkowe dla uzyskania tego czy innego dyplomu — wszystko to stanowi dzisiaj trzon ruchu wydawniczego, a w wielu wypadkach także rezerwę finansową, pozwalającą pokryć straty działów literatury pięknej i humanistycznej.

Ponieważ duża część pozycji „użytkowych" rozprowadzana jest poprzez instytucje — jak szkoły, biblioteki czy zakłady techniczne i naukowe, a zapotrzebowanie na książki typu podręcznikowego jest w ogóle stosunkowo łatwe do obliczenia — produkcja wydawnicza w tej dziedzinie odbywa się dziś na dość prostej zasadzie wykonawstwa zapotrzebowania, podobnie jak na przykład produkcja urządzeń przemysłowych.

Jednocześnie jednak obserwujemy drugi kierunek modyfikacji. Dotyczy on dziedziny „literatury nadobowiązkowej", a więc beletrystyki i filozofii, krytyki literackiej, poezji, eseistyki i tych wszystkich książek, które czyta się i kupuje wyłącznie „z dobrej a nieprzymuszonej woli". O ile produkcja, którą nazwaliśmy „użytkową", ma — jak widzieliśmy — zapewnione tendencje wzrostowe, popyt na nią jest na ogół przewidzialny, a dystrybucja coraz bardziej zinstytucjonalizowana — to „produkcja humanistyczna" i rozrywkowa znajduje się w całkowicie odmiennej sytuacji. Stoi ona, jak wiemy, w obliczu poważnej konkurencji „przemysłu wizualnego", jak telewizja i kino, oraz prasy — szczególnie może mnożących się na Zachodzie *digestów*, które przynoszą maksymalnie skondensowane streszczenia ciekawszych pozycji książkowych, nie wyłączając pozycji beletrystycznych. Jak to widzieliśmy na przykładzie dyskusji „o losach książki" w „Znaku" (Nr 55, 1959), stopień zagrożenia literatury pięknej w świecie współczesnym oceniany jest bardzo rozmaicie. Nie sposób jednak negować faktu, że zagrożenie takie istnieje.

Na tym jednak nie kończą się bynajmniej kłopoty wydawców. Popyt na literaturę „bezinteresowną" (w przeciwieństwie do literatury podręcznikowej) jest wciąż niesłychanie kapryśny i bardzo krótkotrwały. Mimo wysiłków, jakie czynią wydawcy na zachodzie by stworzyć popularność danej książki zanim jeszcze wyjdzie ona spod prasy, niespodzianki w tej dziedzinie są

bardzo częste i — co gorsza — coraz bardziej ryzykowne, ponieważ koszty produkcji książki rosną niezwykle szybko. Dlaczego jednak rosną?

Procesów wydawniczych jak wiadomo nie sposób zautomatyzować w tym stopniu co inne dziedziny produkcji. Wymagają one wciąż dużego wkładu pracy człowieka, a właśnie praca ludzka w wysoko uprzemysłowionych krajach Zachodu jest coraz droższa. Szklanka mleka w barze amerykańskim kosztuje trzykrotnie więcej niż w sąsiedniej hali targowej, ponieważ mleko to przywożą i przygotowują ludzie. Jeśli naprzeciw baru jest restauracja, ta sama szklanka będzie w niej kosztowała już nie trzy ale pięć razy tyle, ile wynosi cena rynkowa — zostanie bowiem podana do stolika — i praca człowieka, który ją poda, będzie droższa niż samo mleko. Nic dziwnego więc, że na rynku wydawniczym zachodzą wręcz odwrotne zjawiska niż na przykład na rynku artykułów przemysłowych: cena książek — szczególnie wydawanych w małym nakładzie — wzrasta, a nie maleje, w miarę jak podnosi się ogólny poziom techniczny kraju.

W okresie 1940—1957 koszty własne wydawców amerykańskich podskoczyły o 100%. Cen książek nie zdołano już wyśrubować w tym samym stopniu — wzrosły one „zaledwie" o 60—70%. Zyski wydawcy są więc dziś znacznie mniejsze, niż były, i to pomimo faktu, że książka w USA kosztuje przeciętnie dwa razy tyle co książka w Wielkiej Brytanii. Jednocześnie obniżył się w Ameryce odsetek wydatków na czytelnictwo. Podczas gdy w roku 1946 — 15% sum wydawanych przez obywateli USA na przyjemności szło na zakup książek, w roku 1958 Amerykanie przeznaczyli na ten cel nie więcej niż 9% budżetu „rozrywkowego". Nic dziwnego, że popyt na literaturę piękną, której nakłady nie przekraczają zwykle na Zachodzie czterech tysięcy egzemplarzy — nie równoważy pod żadnym względem współczesnych kłopotów wydawniczych.

Najlepszym wyjściem z punktu widzenia handlowego byłaby więc „dystrybucja przez instytucje" — która, jak widzieliśmy, przyjmuje się coraz bardziej w działach technicznych i naukowych i zmniejsza znacznie ryzyko firmy. Dystrybucja taka natrafia jednak — w dziedzinie „czytelnictwa bezinteresownego" — na duże trudności. Czyni się wprawdzie wiele wysiłków, aby usprawnić również ten dział rynku księgarskiego za pomocą np. klubów książki, o których roli, szczególnie w USA pisała nieraz nasza prasa. Kluby jednakże mogą rozprowadzić tylko niewielką liczbę tytułów, a przy tym, jeśli wierzyć zachodnim rzeczoznawcom, „publiczność zaczyna się psuć". Żąda ona mianowicie coraz większej liczby pozycji do wyboru nie zadowalając się jak przedtem tym co klubowi specjaliści uznają za odpowiednie.

W tej sytuacji wzrasta z powrotem ryzyko wydawcy, nawet tego, który miał dość szczęścia czy dość sprytu, aby wprowadzić swoją książkę na listę popularnego klubu.

Jak widzimy, można już dziś mówić o dwu odmiennych rynkach wydawniczych, z których każdy ma własne prawa i perspektywy. Podczas gdy działy wydawnictw „użyt-

kowych" rosną, wiążą się coraz silniej z instytucjami naukowymi i technicznymi i pracują na ogół rytmicznie na podstawie matematycznie sprawdzalnych planów — w działach literatury humanistycznej, a szczególnie literatury pięknej panuje — jak dotąd — wyraźny kryzys, i to nie tylko finansowy, ale przede wszystkim może — koncepcyjny. O kryzysie tym świadczą różne zjawiska, pozornie nie związane z sobą, a nawet sprzeczne. Obok rezerwy a nawet zniechęcenia sfer wydawniczych do „produkcji humanistycznej", obserwujemy więc gigantyczne kampanie reklamujące pojedyncze pozycje, „wytypowane" na *bestsellery*. Obok sporadycznych (jak dotąd) badań psychologii czytelnictwa, które noszą wiele znamion improwizacji, kształtują się pracujące systematycznie ośrodki „zespołowej produkcji" literatury popularnej i prosperują zastanawiająco sprawnie. Znaczenie samej książki jako przedmiotu umowy handlowej między pisarzem, jego agentem a wydawcą maleje z dnia na dzień. Głównym przedmiotem debat i targów są coraz częściej zyski z późniejszych ewentualnych możliwości: z wersji filmowej, telewizyjnej czy teatralnej, z przeróbek na *comicsy* i ze streszczeń w *digestach*, a także z następnych wydań, w wypadku, gdyby autor otrzymał kiedyś ważną nagrodę, gdyby stał się sławny z jakiegokolwiek powodu, lub gdyby wreszcie (co jest rzadziej brane pod uwagę) książka miała okazać się *bestsellerem* wyłącznie z powodu zalet własnych.

Wszystkie te zjawiska mają, jak się wydaje, wspólne korzenie. Zarówno sukces książki u szerokiej publiczności jak jej rzeczywista wartość handlowa zależą w coraz większym stopniu od elementów innych niż zalety czysto literackie i na tych właśnie elementach koncentrują swą uwagę wszyscy zainteresowani, z wyjątkiem może niektórych pisarzy. Owych „zainteresowanych" jest zaś coraz więcej. „Biura pomysłów", których ogłoszenia coraz częściej widuje się w prasie i które podkreślają zawsze, że ich inspiracje nadają się jednocześnie dla telewizji, teatru, kina i — na końcu — dla *bestsellerów*... Zespoły czy też brygady produkcyjne, które fabrykują powieści dla magazynów ilustrowanych i wydawnictw seryjnych według schematów opracowanych z precyzją wręcz laboratoryjną (szok „brutalny" — co najmniej co tysiąc słów... tło bez plenerów — na wypadek telewizji... parę dobrych „klatek" już w tekście — na wypadek wersji filmowej itp.)... Ekipy agentów reklamy, których zadaniem jest „skonstruowanie" klimatu na *bestsellera* przez uruchomienie w ludziach ambicji i ciekawości zgoła nie-artystycznej... Agenci literaccy, którzy oprócz pośrednictwa między autorem a wydawcą zajmują się coraz częściej pełną eksploatacją książki we wszelkich przemysłach rozrywkowych i podobno coraz częściej także inspirują swoich pisarzy podsuwając im pomysły już „zamówione"...

Równie uderzające jak rosnąca liczba zawodów wtórnych czy pomocniczych wokół literatury *sensu*

stricto, są pewne dysproporcje czysto handlowe: jeden *bestseller*, modny zresztą zaledwie przez dwa miesiące — a więc stanowiący sukces raczej psychologiczny niż artystyczny — przyniósł znanej amerykańskiej firmie wydawniczej wzrost zysków w skali rocznej o 147%. Zastrzegany pilnie w umowach udział wydawców w zyskach autorów z telewizyjnych czy filmowych wersji ich książek — daje większy dochód niż same książki. Jest rzeczą znaną, szczególnie w USA, że wiele pozycji beletrystycznych, o których wiadomo z góry, że będą deficytowe, wydaje się pomimo to, wyłącznie w nadziei, że zwrócą może uwagę tego czy innego producenta filmów lub nawet *comicsów*.

Pobieżna nawet obserwacja wszystkich powyższych tendencji musi nasunąć myśl, że obok literatury pięknej w naszym dotychczasowym rozumieniu — czy też w jej miejsce — powstaje nowy typ produkcji kulturalno-rozrywkowej. Jest to produkcja obliczona przede wszystkim na reakcje emocjonalne i psychologiczne czytelnika i dawkująca swoje bodźce skutecznie i sprawnie, z precyzją aptekarza. Jest to także produkcja maksymalnie zracjonalizowana pod kątem uniwersalności zastosowań tekstu literackiego w różnych branżach przemysłu wizualnego. Jest to wreszcie produkcja najczęściej zespołowa i najczęściej kooperująca bezpośrednio z całą siecią „producentów wrażeń".

Czy cała ta działalność to jeszcze — literatura? W którym punkcie przebiega granica? Ile miejsca pozostanie na twórczość literacką, w klasycznym dla nas sensie, gdy przeminie „kryzys koncepcji" w ruchu wydawniczym i niejasny na razie stan przejściowy wyklaruje się do końca? Wszystkie te pytania są tym trudniejsze, że — pomimo zaawansowanych studiów nad psychologią i opinią publiczną — czytelnik, od którego zależą w praktycznym sensie losy literatury, pozostaje „istotą nieznaną". Konsumuje on na przykład niewątpliwie coraz więcej strawy produkowanej przez specjalistów opisanego powyżej typu. Lubi tę strawę najwyraźniej. A przecież szuka oprócz niej — czegoś innego. Czego — nikt nie zgadnie z góry. Od czasu do czasu na przykład klasyczny czytelnik *comicsów* zaczyna niespodziewanie szaleć za którymś z gadatliwych klasyków, u którego „brutalny szok emocjonalny" nie wypada bynajmniej „co tysiąc słów", ale mniej więcej — co dwa tomy. Zaraz w następnym sezonie struchlały wydawca musi wygrzebywać pospiesznie z przepełnionych składów nieprzemielone jeszcze powieści wojenne, których nikt nie chciał czytać kilkanaście lat temu, gdy ukazały się w całej — zdawałoby się — glorii aktualności i świeżej jeszcze grozy. Czemu nagle w roku 1958, są poszukiwane w Ameryce? Czemu nie o rok wcześniej? Czemu nie w tym roku?

Równie nieprzewidziane figle płata zresztą czytelnik europejski. W roku bieżącym odnotowano na przykład we Francji pewien wzrost zainteresowania poezją niewielki wprawdzie, ale wystarczający aby wprowadzić niemało zamętu w umy-

słach kompetentnych znawców czytelnictwa. Co dziwniejsze, podobne wieści dochodzą ostatnio z opornej na artystyczne nowinki Wielkiej Brytanii. Poeta bardzo trudny, Dylan Thomas, osiągnął oto niezwykły w Anglii współczesnej sukces wydawniczy: zbiór jego poezji rozszedł się w nakładzie pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy. John Betjeman pozostał niewiele w tyle: czterdziestotysięczny nakład jego zbiorku jest już wyczerpany. Również mniej znani poeci zaczynają święcić pewne, dawno nie notowane triumfy, a na wystawach księgarń angielskich, po raz pierwszy od wielu lat, widuje się znowu tomiki poezji. „Nawet drukarniom prywatnym, pisał niedawno komentator brytyjski, nie zawsze już udaje się ponosić przewidziane straty".

„Główna różnica pomiędzy działem poezji a wszystkimi innymi działami wydawniczymi — twierdził jeszcze parę lat temu T. S. Eliot, który jest jednym z dyrektorów słynnej firmy Faber — polega na tym, że wszystkie działy mają na celu możliwie jak największy zysk, a dział poezji ma na celu możliwie jak najmniejsze straty". Okazuje się jednak, że czytelnicy angielscy zaczynają podważać to niekwestionowane dotychczas prawo handlowe. Brytyjski tygodnik „Manchester Guardian" przyniósł ostatnio ciekawy artykuł informacyjny na temat ruchu wydawniczego, z którego wynika niezbicie, że „poeci i ich wydawcy — wbrew powszechnemu przekonaniu — zarabiają jednak coś niecoś od czasu do czasu. Jest to niewiele wprawdzie, ale jednak tyle, że nie można już dziś nazwać pisania lub wydawania wierszy aktem czystej desperacji".

Czy ten „kaprys" czytelniczy minie równie szybko jak mody na klasyków? Gdyby zaś miał nie minąć, to czy i kiedy będziemy świadkami narodzin racjonalnej, zespołowej i uniwersalnej „produkcji poezji"? A może właśnie poezja? i tylko ona — zostanie?

mg

WESTERN

Ogromne i zadziwiająco trwałe powodzenie „westernów" u kinomanów wszelkiego wieku i narodowości jest niewątpliwie zjawiskiem bardziej złożonym, niż skłonni jesteśmy przypuszczać. W czym leży właściwie ich atrakcyjność? Żywość akcji, brutalność, egzotyka? Ale każdy *thriller* współczesny, z samochodami, z radarem, ba — z rakietami nawet, daje znacznie większe możliwości zawrotnego tempa konfliktów sytuacyjnych — o ileż bardziej różnorodnych i nieprzewidzianych niż w klasycznej już konwencji westernu! Prosta logika wskazuje, że amatorzy napięcia i niespodzianek powinni dawno już mieć dość sielskich cowboyów, o których zawsze mniej więcej wiadomo, co zrobią. Tymczasem western trwa, a prosta logika — leży.

Także emocje „nagiej brutalności" — tak ulubione dziś na Zacho-

dzie — znajdować muszą bardzo mizerną pożywkę w sędziwych strzelaninach i pogoniach Dzikiego Zachodu: „czarne" obrazy współczesnego „zimnego gwałtu" czy wręcz ponurej patologii, filmy wojenne, czy nawet klasyk w rodzaju Szekspira produkują niewątpliwie upragniony szok emocjonalny w sposób o wiele sprawniejszy i głębiej idący aniżeli poczciwy western, o którym nie wiadomo nawet, czy jest naprawdę „brutalny". Strzały, śmierć, zbrodnie, korkołomne kawalkady, dziewczęta uprowadzone przez bandy konnych mścicieli — wszystko to na tle umownie teatralnego *Far Westu* jest „retoryczne" niejako, jest psychologicznie nieobowiązujące, trochę jak w owych bajkach dla dzieci, które, ku zdumieniu matek, wywołują znacznie mniej wrażenia swym pozornym „okrucieństwem", aniżeli pospolita opowieść o włamaniu u sąsiadki.

Jeżeli chodzi o egzotykę, to i to także jest w westernach atrakcją conajmniej wątpliwą. Nie mają one, jak wiadomo, ambicji filmów dokumentalnych. Gdyby miały — byłoby ich dwa lub trzy, a nie setki, i przeżyłyby rok — a nie blisko pięćdziesiąt lat. Nie są także, a w każdym razie nie są już od dawna egzotyczne w powierzchownym, sensacyjnym znaczeniu. Egzotyka tego typu to jest nowość, to jest „dziwaczność", to podniecające nieraz ciekawostki obyczajowe które działają na zblazowaną wyobraźnię człowieka współczesnego w sposób niekoniecznie może czysto artystyczny. Niewątpliwe jest, że pierwsza lepsza wyspa Oceanii mogłaby — w rękach doświadczonego producenta egzotyki dla ubogich wyobraźnią — stanowić surowiec znacznie bardziej obiecujący aniżeli Dziki Zachód — ani „nowy", ani — dla współczesnego widza — „dziwaczny", ani nawet pikantny obyczajowo.

Pozostają jeszcze niewątpliwie inne, stosunkowo proste wytłumaczenia popularności westernów. Nie wydają się one jednak bardziej przekonywające niż te, które wymieniliśmy powyżej. Twierdzi się na przykład, że główną atrakcją dla wielu widzów jest emocja niejako sportową, jaką dają „wyścigi" czy „pokazy hipiczne", stanowiące obowiązkowy element akcji. Czemuż jednak wobec tego nie przyjęły się w podobnej skali filmy znakomitego mistrza westernu, Forda, o automobilistach czy o lotnikach? Robił on takie filmy kilkakrotnie i, jak twierdzą znawcy, były one technicznie i „sportowo" doskonałe. Czemu, z drugiej strony, nie doczekały się nigdy popularności na miarę westernu liczne w swoim czasie filmy napoleońskie, pełne również hippicznych atrakcji: brawurowych szarż, malowniczych pogoni, ściganych gońców, przelatujących jak wicher ponad nieprawdopodobnymi przeszkodami? Nie sposób z pewnością odmówić cowboyom „sportowych" wdzięków. Jak widzimy jednak, nie tłumaczą one sprawy bez reszty.

Inna zaleta westernu, jaką się często wysuwa, to elementy techniczno-inscenizacyjne. I zapewne, jeżeli wierzyć krytykom filmowym — bo dobry western zna się w Polsce naj-

częściej „z drugiej ręki" — najlepsze filmy tego typu, często kolorowe, odznaczają się bardzo wysokim poziomem zdjęć — szczególnie plenerów, i ich walory krajobrazowe stanowią same w sobie wartość artystyczną. Bądźmy jednak realistami: ilu widzów spośród masowej „szarej widowni" ocenia w pełni czy bodaj dostrzega maestrię operatora? Ilu chodzi na westerny głównie po to, aby podziwiać plenery? Czyż wreszcie inne filmy, bardziej wyrafinowane psychologicznie lub brutalniej sensacyjne, nie miewają również doskonałych zdjęć? Cokolwiek można by powiedzieć, lub raczej — przeczytać — o technicznych walorach westernów, fakt pozostaje faktem, że i one nie tłumaczą do końca nieustępliwego czaru legendy *Far Westu.*

Stoimy więc niewątpliwie wobec zagadki. Psychologicznej? Artystycznej? Obyczajowej? W prasie zachodnio-europejskiej pojawiają się co jakiś czas mniej lub bardziej przekonywające próby jej wyjaśnienia. Ciekawe refleksje na temat westernów przyniósł na przykład francuski miesięcznik „√in Nouveau", redagowany przez młody, interesujący zespół katolickich i niekatolickich publicystów. Autor, François Suard, analizuje szereg elementów najlepszych filmów Forda, począwszy od tytułów wzbudzających śmiech swą naiwną pompatycznością, poprzez schemat akcji, który jest zawsze w najogólniejszych zarysach ten sam, aż do treści psychologicznych, tak uproszczonych, że dają się sprowadzić bez trudu do jednej prymitywnej recepty: bohater pozytywny „robi swoje", czyli przedkłada honor nad miłość, aby ukarać czarny charakter. Czarny charakter również „robi swoje", czyli jest zły i ukarany. „Ilekroć tylko próbowano pogłębić psychologię w filmach tego rodzaju, wprowadzając problem moralny i — co gorsza — próbując go rozwiązać, skutki były zaiste żałosne" — czytamy. „Rezultatem szlachetnych intencji była bowiem, w większości wypadków, szmira z typu »budujących«, jeżeli nie wręcz »szmira groteskowa«".

Modyfikacje, jakim uległy westerny w ciągu ostatnich lat, nie wnoszą, zdaniem autora, żadnych istotnych zmian do opisanej wyżej konwencji. Wiele wysiłku włożono na przykład w maksymalne skondensowanie czasu akcji, przez co stała się ona bardziej zwarta i bardziej brutalna. Próbowano też skomplikować wątek moralny, czyniąc czarny charakter nieco mniej złym i zaszczepiając pewne wahania w duszy bohatera pozytywnego. Tak czy inaczej podstawowe elementy westernu są te same: chodzi zawsze o to, by kogoś ukarać lub ocalić w ciągu paru tygodni — jak to bywało w dawniejszej konwencji — lub w ciągu paru godzin, jak w filmie współczesnym. Chodzi też zawsze o to, aby bohater pozytywny przezwyciężył swe skłonności naturalne: miłość — jak w dawnym westernie — czy skrupuły humanitarne — jak w nowym, dla obowiązku, jaki stawia mu kodeks moralny Dzikiego Zachodu, bliski w niektórych punktach kodeksowi rycerstwa: pomoc dla

słabych, kara dla złych, wierność dla towarzyszy.

„Jeśli więc w samym westernie — rozumuje autor francuski — trudno doszukać się elementów szczególnie atrakcyjnych i trudno również dopatrzyć się w nim jakiej istotnej odnowy, przyczyn jego zadziwiająco trwałej popularności należy szukać po stronie widza". Widz ów znajduje w westernie dwie wartości. Wartość pierwsza i — zdaniem autora — bardziej powierzchowna to odprężenie i ucieczka od praktycznej codzienności własnego życia. Wartość druga to pierwotny i elementarny gatunek fikcji artystycznej, porzucony dziś przez pisarzy, a przecie jakoś potrzebny ludziom każdego czasu: gatunek epicki.

Moment „odprężenia i ucieczki" jako element popularności westernu wydaje się dość oczywisty i Fr. Suard poprzestaje na jego krótkim odnotowaniu. Uzupełniając jego uwagi dodać można, że sama stereotypowość filmów z Dzikiego Zachodu stanowi tutaj wartość, a nie wadę. Jest zrozumiałe psychologicznie, że „ucieka się" do wiecznie tych samych prerii, do znajomych z innych filmów zachodów słońca, do cowboyów, o których wiadomo mniej więcej, co zrobią. To nieprawda bowiem, że urok świata „na niby" polega głównie na jego nowości. Czyż dzieci, owi najwięksi koneserzy bajek, nie domagają się z naciskiem wciąż tych samych opowieści? Któż nie został skarcony, bodaj raz, za opuszczenie jednego pierniczka w domu Baby Jagi, lub drugoplanowego krasnoludka sierotki Marysi? „W nieznane" uciekają ludzie, których witalność lub suma doświadczeń są powyżej, a nie poniżej normy. Uciekają buntownicy i desperaci, spragnieni wrażeń artyści albo ciekawscy chłopcy. Ludzie znużeni, dzieci i marzyciele najchętniej uciekają — w znane.

Niezależnie od swoistych praw eskapizmu w fikcji artystycznej, czy nawet w „prywatnej" wyobraźni, sama potrzeba odprężenia i odpoczynku zdaje się również znajdować zaspokojenie raczej w „inności" znajomej niż obcej. Po cóż tysiące neurastenicznych mieszczuchów jeździ co roku w lecie na tę samą zapadłą wieś? Bo jest tak bardzo inna niż miasto i jest taka sama jak była — w zeszłym roku. Czemu w okresach znużenia i napięcia wolimy zwykle naszych odwiecznych znajomych (skądinąd nudnych i nieznośnych) niż interesujące lecz nowe środowiska? Bo o znajomych „wiemy mniej więcej, co zrobią", i jeśli to, co zrobią, jest nawet płaskie lub wręcz głupie, to przecież jest też jakoś kojące, właśnie jak banalne i niezmienne konwencje westernu.

Wartość głębszą, której szukają ludzie w klasykach Dzikiego Zachodu, najczęściej zresztą nieświadomie, przypisuje Fr. Suard ich „epickości". „Beaudelaire marzył o tym — czytamy — aby ktoś zdołał podnieść do rangi ludowej epopei obyczaje, stroje i spory czasów, w których żył. Western dokonał właśnie tego: stworzył wizję epicką życia pastuchów krów z zeszłego stulecia. Jak dalece osiągnięcie to jest wyjątkowe, świadczy fakt, że nie udało się ono

dotąd w żadnej innej dziedzinie. »Samotny Orzeł« Forda, który miał być epopeą lotniczą, okazał się kompletnym fiaskiem. »Fanfan-Tulipan« obudził pewne nadzieje we Francji, ale seria dalszych prób w tym kierunku przyniosła zawód na całej linii".

Przeciwstawienie lub raczej może właśnie wewnętrzna harmonia elementu epickiego i scen lirycznie ludzkich w swym nastroju, lub rubasznych w swym bezpretensjonalnym humorze — stanowi główny chyba walor artystyczny najlepszych westernów, a — być może — także główny powód ich atrakcyjności. Tęsknota za epopeą, więcej nawet: za morałem epopei, żyje w każdym z nas. Jasne jest wprawdzie, że morał ów nie polega na przełożeniu żywcem na współczesną rzeczywistość „lekcji" westernu. Sprawiedliwość, o którą dziś walczą ludzie, rzadko tylko jest kwestią silnych mięśni lub celności strzału z colta. Wiemy dobrze, że zwycięstwo zbrojne nie wszystko załatwia — i wiemy także, że karcąca siła spada nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, na winnych i złych. A przecież — epicka koncepcja bohatera, który jest aż do końca sprawiedliwy, samotny i wierny, jest dziś w głębi serca droga każdemu człowiekowi, temu nawet, który jest zbyt „intelektualny" i „wyrafinowany" aby chodzić lub przyznać się, że chodzi na „ludowe epopeje" westernów.

mg

WŚRÓD PUBLIKACJI FILOZOFICZNYCH

Klasycy estetyki: wznowienia i dyskusje

W ciągu ostatnich dwóch lat ukazały się w Polsce trzy wielkiej wagi książki z zakresu estetyki. Są to: *Studia z estetyki* Romana Ingardena, *U podstaw estetyki* Stanisława Ossowskiego oraz *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Żadna z nich nie jest nowością: wszystkie bowiem wydawane były już poprzednio, bądź w postaci książkowej, bądź jako oddzielne artykuły, które obecnie zostały zebrane i złożyły się na treść poważnych tomów. Ale ich ponowne ukazanie się w obecnej formie nie jest zwykłą reedycją, którą możnaby potraktować jedynie jako sprawdzian ostania się mimo oporu czasu dzieł napisanych przed laty: fakt ich ukazania się odczuwamy jako wielkiej miary wydarzenia o samodzielnym znaczeniu, stanowiące pewien istotny etap w pomnażaniu i rozwijaniu naukowej myśli estetycznej. W pewnej, choć niepełnej jeszcze mierze — nie wszyscy bowiem estetycy doczekali się zbiorowych wydań swych prac — dzieła te stanowią także obraz dorobku naszej estetyki ostatnich czterech dziesięcioleci. Można bez najmniejszej przesady stwierdzić, że jest to dorobek z całą pewnością trwały, a jego znaczenie w niejednym wypadku nie ogranicza się do kręgu nauki i kultury polskiej. Ten ostatni moment

dotyczy przede wszystkim *Studiów z estetyki* Romana Ingardena. *Studia z estetyki* R. Ingardena zawierają następujące pozycje: Tom I (Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1957, s. 439, 70 zł): *Przedmowa, O poznawaniu dzieła literackiego, O poetyce, Z dziejów teorii dzieła literackiego, O różnych rozumieniach „prawdziwości" w dziele sztuki, O tak zwanej „prawdzie" w literaturze.* Tom II (j. w., 1958, s. 475 zł 75): *O budowie obrazu, O dziele architektury, Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości, Kilka uwag o sztuce filmowej, Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki (Fr. T. Vischer, J. Volkelt, B. Croce), O formie i treści dzieła sztuki literackiej.*

Rozprawy zawarte w tych dwóch tomach ukazują się prawie bez zmian w stosunku do wersji pierwotnych. Wprawdzie niektóre z nich zostały rozszerzone, w innych autor wprowadził takie czy inne, drobne najczęściej, modyfikacje, w żadnym wypadku jednak nie uległy zmianom ich zasadnicze założenia i tezy. Natomiast kilka z nich *(O poetyce,* druga część rozprawy p.t. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* oraz *O formie i treści dzieła literackiego)* ukazuje się po raz pierwszy. Po raz pierwszy po polsku opublikowany też został artykuł dotyczący sztuki filmowej.

W okresie czasu dzielącym nas od ich ukazania się, oba tomy doczekały się szeregu omówień i recenzji, wśród których, obok zgodnego podkreślenia wartości publikacji, nie brak także akcentów polemicznych, doprowadzających niekiedy do szeroko zakrojonych, choć nie zawsze głębokich i opartych na dokładnym zrozumieniu teorii Ingerdena, analiz krytycznych. Chcielibyśmy obecnie zreferować niektóre wyniki tej dyskusji, mając nadzieję, że w ten sposób zdołamy także przy okazji przedstawić najważniejsze tezy estetyki Ingardena.

Rzecz charakterystyczna, poza jednym wypadkiem, w którym S. Morawski przedyskutował niektóre aspekty Ingardenowej koncepcji widowiska filmowego, wszystkie dyskusje skoncentrowały się wokół zawartej w *Studiach* teorii dzieła literackiego. Fakt ten jest w dużym stopniu merytorycznie uzasadniony: teoria dzieł należących do innych dziedzin sztuki oparta jest u Ingardena w zasadniczym stopniu na wynikach uzyskanych z analizy ontycznej struktury dzieła literackiego, przeprowadzonej w fundamentalnej rozprawie pt. *Das literarische Kunstwerk;* co więcej, niektóre rozprawy publikowane potem osobno pomyślane były jako integralna część tej książki. Czy jednak ten właśnie, ściśle merytoryczny wzgląd zdecydował o ograniczeniu się polemik i dyskusji do spraw związanych z ontologią i poznawaniem dzieła literackiego? Jakkolwiek by było, fakt, że tak odkrywcze i wielorako zapładniające koncepcje jak te, które zawarte są w *O budowie obrazu, O dziele architektury* czy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* pozostały bez echa w fachowej literaturze, musi budzić niepokój i zdziwienie. Tym bardziej, że „zamówienie społeczne"

na pogłębioną teorię malarstwa czy architektury istnieje dziś u nas w niespotykanym chyba dotąd natężeniu.

Wśród problemów, dyskutowanych najczęściej w odniesieniu do Ingardenowej teorii dzieła literackiego, trzy wysuwają się na plan pierwszy i powtarzają się stale we wszystkich niemal polemikach i recenzjach. Są to:

1. Problem intencjonalności dzieła literackiego,
2. Sprawa tzw. „warstw" tego dzieła i zagadnienie ich interpretacji,
3. Sprawa tzw. prawdy w literaturze.

Z problemem warstw wiązana jest także często sprawa formy i treści dzieła literackiego.

Dwie rozprawy, a mianowicie *O istnieniu i strukturze dzieła literackiego* J. Pelca („Studia Filozoficzne" nr 3 (6) 1958, s. 121—164) oraz *Estetyczne królestwo Ingardena* S. Morawskiego („Nowa Kultura" nr 27 (432), 6 lipca 1958) poświęcone są wszystkim tym zagadnieniom, z tym, że pierwsza z nich zapowiada analizę problemu prawdziwości dzieła literackiego w drugiej, nie opublikowanej dotąd części.

Stanowisko, jakie w polemice z Ingardenem zajmuje J. Pelc, opiera się na założeniach reizmu, którego czołowym reprezentantem jest u nas T. Kotarbiński. Ta reistyczna orientacja zmusza autora polemiki do przeciwstawienia się przede wszystkim Ingardenowej koncepcji przedmiotu intencjonalnego.

Według Ingardena, dzieło literackie jest przedmiotem intencjonalnym, tzn. wytworem odpowiednich aktów wytwórczych podmiotów świadomych — autora i czytelników — wytworem od aktów tych zależnym i całkowicie przez nie wyznaczonym. Wyznaczenie to dokonuje się poprzez sens słów i zdań, którym odpowiadają pewne intencjonalne przedmioty, bądź — w wypadku zdań — intencjonalne stany rzeczy, a które czytelnik dzieła musi każdorazowo zaktualizować i skonkretyzować. Dzięki temu zaś, że przedmiot intencjonalny opiera się na znaczeniu, sensie słowa, staje się on czymś intersubiektywnym, mimo że nie można go zaliczyć ani do przedmiotów istniejących realnie, w szczególności materialnych, ani do przedmiotów idealnych.

Jeśli chodzi o sposób istnienia przedmiotu intencjonalnego, to istnienie to jest niesamoistne i zależne, zakładające zawsze jakiś realny fundament bytowy.

Poglądy Pelca zmuszają go do stwierdzenia, że nic takiego, jak przedmioty intencjonalne nie może istnieć. Słowo „istnieć", zgodnie z założeniami reizmu, pojmowane jest przez niego całkowicie jednoznacznie i oznacza tylko i wyłącznie istnienie realne. Ponieważ zaś reizm przeczy jakoby istniały jakiekolwiek przedmioty, różne od materialnych konkretów, przedmioty intencjonalne znajdują się tym samym poza sferą bytu istniejącego, stają się pewną hipostazą, a sądy o nich wypowiadane

mogą być traktowane co najwyżej jako pewne hipotetyczne założenia, pomagające w postawieniu i wyjaśnieniu niektórych kwestii. Do tego typu zagadnień, których zrozumienie może być osiągnięte przy pomocy koncepcji „bytów intencjonalnych" należy m. in. sprawa nazw pustych.

Analogiczne stanowisko zajmuje w tej kwestii S. Morawski. „Otóż — czytamy w jego artykule — nie do przyjęcia wydaje się przede wszystkim istnienie »bytów intencjonalnych«. Utwór literacki to tekst, który składa się z nazw (słów) oznaczających pewne przedmioty... Na ich podstawie czytelnik kształtuje świat danego dzieła literackiego. A zatem są autorzy, książki i czytelnicy, nie ma natomiast żadnych dodatkowych bytów, które w sposób naukowy dałoby się uzasadnić". Bliższa charakterystyka owego „sposobu naukowego" nie została podana. Zauważmy natomiast, że u podstaw zacytowanej wypowiedzi kryje się także jednoznaczne rozumienie pojęcia istnienia. Do sprawy tej jeszcze powrócimy.

Krytyka warstwowej struktury dzieła literackiego biegnie w omawianych artykułach dwoma torami. Pierwszy dotyczy samego istnienia „warstw" i wiąże się ściśle z krytyką dzieła pojętego jako przedmiot intencjonalny, drugi natomiast bierze pod uwagę cechy charakterystyczne poszczególnych „warstw", ukazując trudności w samym rozumieniu ich istoty.

Jest rzeczą oczywistą, że odrzucenie intencjonalności dzieła literackiego musi doprowadzić do odrzucenia tego, co zostało wyróżnione w nim, właśnie jako przedmiocie intencjonalnym. „Nie istnieją w podstawowym sensie tego słowa znaczenia, wyglądy, przedmioty przedstawione ani czysto intencjonalne stany rzeczy" — pisze Pelc (s. 130). Jedyną możliwą do utrzymania „warstwą" byłaby warstwa brzmieniowa, pojęta zresztą przez Pelca nie — jak chce Ingarden — jako typowe brzmienie danego słowa, lecz jako konkretny materiał brzmieniowy. Przypomnijmy raz jeszcze, że podstawowe znaczenie słowa „istnieć" w zacytowanym powyżej zdaniu dotyczy istnienia materialnych konkretów.

Tu dochodzimy do sprawy istoty warstwy jako składnika dzieła, a także do sprawy istoty każdej z warstw wziętej z osobna, w jej swoistych kwalifikacjach. Charakteryzując warstwę w *Das literarische Kunstwerk* Ingarden wskazał na materiał, który determinuje dalsze jej własności oraz na rolę, jaką spełnia w całokształcie struktury dzieła. Równocześnie podkreślił, że wszystkie warstwy tworzą organicznie zbudowaną całość, w której dominującą rolę spełnia warstwa jednostek sensu (znaczeń). Moment „organiczności" tej całości bywa jednak często przeoczony. Tak stało się właśnie u Pelca, który położył zbytni nacisk na różnorodność poszczególnych warstw, co pogłębił jeszcze mylną interpretacją warstwy brzmieniowej — o czym już była mowa — pojmując ją jako konkretny, fizyczny materiał głosowy i przeciwstawiając, jako rzekomo nieintencjonalną, intencjonalnej „reszcie" dzieła. Ta ostatnia zostaje poddana dal-

szej, szczegółowej krytyce, która dotyczy zarówno warstwy znaczeniowej, jak i warstwy uschematyzowanych wyglądów oraz przedmiotów przedstawionych. W tym krótkim omówieniu nie znajdziemy niestety miejsca na przedstawienie szczegółów tej sprawy, zwróćmy tylko uwagę, że w pierwszym wypadku chodzi między innymi o problem tzw. nazw pustych, w ostatnim zaś — także między innymi — o stosunek przedmiotów, pojętych jako intencjonalne odpowiedniki nazw, do przedmiotów realnych oraz o możliwość przedstawienia tzw. przedmiotów ogólnych. Ściśle z tym związana jest także kwestia schematyczności („niedookreśloności") przedmiotów przedstawionych w dziele literackim.

Pomimo tak zasadniczej, jak w wypadku egzystencjalnego podejścia do sprawy warstw, krytyki, zarysowują się pewne próby kompromisu, usiłującego jakoś utrzymać Ingardenową koncepcję struktury dzieła literackiego. U Pelca będzie to, chybiona zresztą, propozycja interpretacji warstw jako faz procesu percypowania utworu literackiego, u Morawskiego natomiast jako czegoś, co „...można co najmniej wyróżnić w percepcji dzieła literackiego". Znów jednak nie wiemy, na czym to wyróżnienie ma polegać i na ile zbliża się ono do interpretacji Pelca. Jakkolwiek by było, fakt, że próby takie zaistniały, świadczy o wadze samej koncepcji warstw, której nie da się po prostu odrzucić uznawszy za fikcyjną konstrukcję, nie znajdującą pokrycia w rzeczywistości. To samo odnosi się także do Ingardenowej koncepcji przedmiotu intencjonalnego: choć na przykład Morawski nie chce uznać jego istnienia, to jednak musi stwierdzić, iż „Ingarden ma słuszność podkreślając, że utwór literacki stwarza quasi-rzeczywistość i nie daje się sprowadzić wyłącznie do zbiorów chwytów językowych". Natomiast przeciwstawienie intencjonalności utworu literackiego jego fikcyjności i upatrywanie w tej drugiej jego specyfiki, bynajmniej nie wyjaśnia sprawy, albowiem przechodzi na inny porządek: nie tłumaczy ontycznej struktury ani sposobu istnienia dzieła, lecz zwraca uwagę na pewne kwalifikacje jego treści (fabuły). Analogiczny zarzut pomieszania porządków postawić można wobec próby zastąpienia intencjonalności dzieła przez jego charakter społeczno-kulturalny, którą to próbę znajdujemy także w artykule poświęconym Ingardenowskiej koncepcji sztuki filmowej (s. 27).

Wydaje się zaś, że sama afirmacja lub negacja istnienia przedmiotów intencjonalnych zależy wyłącznie od wnikliwości i subtelności doświadczenia, w którego ramach podchodzi się do badania rzeczywistości. Jeśli traktuje się ją „z grubsza" tylko, mając na oku zbyt wygodnie zinterpretowany postulat *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, nie dojdzie się nigdy do odkrycia całokształtu jej bogactw. Zatrzymawszy się na jednej z odmian jej istnienia, trzeba będzie potraktować wszystko inne jako „hipostazy" i „metaforyczne konstrukcje", o których można mówić tylko przenośnie. Wyjaśnienie i zgłębienie ewentualnych innych odmian istnienia staje się oczywiście w ogóle niemożliwe.

Wydaje się, że takiego upraszczającego ograniczenia rzeczywistości unika inny recenzent książek Ingardena, Paweł Beylin. Jeśli dobrze rozumiemy intencje tego autora, to uznaje on — ze względów metodologicznych zresztą — odrębność rzeczywistości, do której przynależą przedmioty intencjonalne. (*Świat struktur i wartości*, „Przegląd Kulturalny" nr 17 (295) 1958). W jego artykule czytamy między innymi: „Uznanie odrębnego «świata struktur i wartości» jest nieodzowne dla istnienia estetyki jako autonomicznej dziedziny wiedzy. Jest to fakt oczywisty lecz konsekwencje wynikające z niego nie są jednoznaczne. Różne bowiem można przypisywać znaczenia owemu światu: może być to świat faktów psychologicznych, może wreszcie być to odbicie rzeczywistości w specyficznej formie. W każdym jednakże wypadku będzie się miało do czynienia z czymś odrębnym, posiadającym własną problematykę i własne techniki badawcze. Punktem wyjścia dla wszelkich rozważań estetycznych musi być uznanie owej odrębności".

I chociaż z wypowiedzi tej nie wynika wprost uznanie istnienia przedmiotów intencjonalnych, to przecież nie wynika z niej także ich odrzucenie.

Rozprawa J. Pelca doczekała się polemiki w postaci artykułu D. Gierulanki i A. Półtawskiego p. t. *O istnieniu i strukturze dzieła literackiego* („Studia Filozoficzne" 5 (8) 1958, s. 142—157). Autorzy prostują kilka poważnych nieścisłości, które popełnił Pelc w swym artykule (np. pomieszanie fenomenologii z fenomenalizmem oraz przypisanie Ingardenowi uznawania klasowej koncepcji przedmiotu, którą ten *de facto* odrzuca jako zawierającą *petitio principii*) oraz wykazują bezpodstawność szeregu jego zarzutów. Ograniczymy się do przedstawienia jednej z poruszonych spraw, o której nie wspomnieliśmy referując artykuł Pelca. Chodzi o problem poznawalności dzieła literackiego. Otóż dzieło literackie, jako twór intencjonalny, charakteryzuje się pewną „niedookreślonością", polegającą na tym, że przedmioty i stany rzeczy w nim przedstawione wyznaczone są tylko w niektórych swych cechach, tych mianowicie, które określone są sensem zdań, podczas gdy reszta ich kwalifikacji musi zostać „dookreślona" w procesie konkretyzacji, stanowiącym jeden z istotnych składników obcowania z dziełem. Utwór literacki więc, wzięty „sam w sobie", jest tylko pewnym „szkieletem" uzupełnianym i wypełnianym w konkretyzacji, co w sumie stanowi dopiero przedmiot pełnej percepcji estetycznej. Takie rozwiązanie zrodzić może pytanie, czy sam ów „szkielet" dzieła jest w ogóle poznawalny? Pelc stwierdza w swym artykule, że odpowiedź Ingardena jest tu negatywna: „nagi szkielet" nigdy nie miałby być dostępny poznawczo w percepcji dzieła literackiego. Ten właśnie pogląd prostują Gierulanka i Półtawski w pierwszej części swego artykułu. Powołując się na odpowiednie wypowiedzi Ingardena stwierdzają oni, że „szkielet" dzieła literackiego może być nam

dany naocznie oraz że ujmujemy go bezpośrednio zawsze, gdy obcujemy z dziełem nie w postawie literackiej lecz w nastawieniu naukowo-badawczym.

W dalszym ciągu autorzy prostują mylny pogląd Pelca, dotyczący rozumienia stosunku zachodzącego między rzeczą a jej wyglądem. Poświęcają także wiele miejsca polemice z jego interpretacją Ingardenowych koncepcji przedmiotu intencjonalnego oraz warstwowej budowy dzieła literackiego, wyjaśniając przy okazji niektóre założenia semantyki Ingardena oraz jego koncepcję formy i treści utworu literackiego. Niektóre z tych uwag wykorzystaliśmy poprzednio przy omawianiu odnośnych spraw poruszonych w artykule Pelca.

Sprawa prawdziwości dzieła literackiego wywołała polemikę niemal od pierwszej chwili poruszenia jej w pismach Ingardena. Pierwszym, który zabrał głos w tej kwestii był Wacław Borowy. Przeciwstawił się on Ingardenowej koncepcji zdania występującego w dziele literackim jako quasi-sądu, który nie może być ani prawdziwy ani fałszywy jako odnoszący się nie do realnej, lecz intencjonalnej rzeczywistości, twierdząc, że są znane w literaturze wypowiedzi, które dotyczą wprost rzeczywistości realnej i są wyrazem opinii autora o rzeczywistych faktach. Przykładem może być słynne *sunt lacrimae rerum* lub niektóre fragmenty *Beniowskiego*. Problem prawdy powrócił znowu w ostatnich polemikach ze *Studiami*. Morawski zwraca uwagę, że należałoby wziąć pod uwagę nie tyle sądy występujące w dziele literackim, ile c a ł o ś ć utworu w jego stosunku do świata rzeczywistego. Chodzi tu nie o weryfikację poszczególnych tez dzieła, lecz o „...konfrontację k o n c e p c j i utworu z aktualnymi zjawiskami społeczno-historycznymi, w które uwikłany jest artysta".

Innym nieco torem biegną uwagi na ten temat zawarte w artykule H. Berezy p. t. *W kręgu pytań estetyki* („Nowe Książki", nr 7, 1958, s. 389—392). Autor zgadza się, że rzeczywistość kreowana w dziele literackim jest quasi-rzeczywistością, postuluje jednak konieczność poznawczego zrelacjonowania jej do rzeczywistości realnej. Dopiero wówczas będzie można mówić o przeżyciu estetycznym, albowiem „przeżycie estetyczne jest przeżyciem poznawczym" (s. 391). Poza tym dzieło literackie może być w pewnych wypadkach równie odkrywcze poznawczo, jak i dzieła naukowe. Autor artykułu sądzi, że gdyby wartości dzieła sztuki wyczerpywały się w jego czysto estetycznej kontemplacji (w rozumieniu Ingardena) „...wówczas nie istniałaby wcale potrzeba wzbogacenia istniejącej ilości dzieł sztuki" (j. w.). Dyskusja ze stanowiskiem Berezy musiałaby rozwinąć przesłanki leżące u podstaw jego tez. Dotyczy to zresztą tylko pierwszej z nich, dwie ostatnie bowiem wydają się raczej naiwne. Dorzućmy tylko, że jeśli chodzi o moment poznawczy w przeżyciu estetycznym, to Ingarden uwzględnia go w analizie tego przeżycia (zob. *O poz-*

nawaniu dzieła literackiego), choć oczywiście nie interpretuje go w sensię konfrontacji rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim z rzeczywistością świata realnego, lecz odnosi jedynie do poznawczego ujęcia quasi-rzeczywistości utworu.

W końcu wypada jeszcze wspomnieć o rozprawce, która nie dotyczy już spraw związanych z dziełem literackim. Chodzi o *Ingardenowską koncepcję sztuki filmowej* ogłoszoną przez S. Morawskiego w „Kwartalniku Filmowym" (nr 4 (32) 1958, s. 17—32). Autor rozpatruje tu poglądy Ingardena na tle historycznym, porównując je z ogłaszanymi równocześnie teoriami filmu oraz poddaje krytyce zasadnicze tezy Ingardenowskiej koncepcji sztuki filmowej. Zdaniem Morawskiego, poglądy Ingardena w zakresie uwag ściśle teoretyczno-filmowych nie są odkrywcze, interesujące natomiast są jego pomysły „... filozoficzno-estetyczne, które zostały do filmu zaaplikowane" (s. 25—26). Ostrze krytyki Morawskiego skierowuje się znowu przeciw pojmowaniu widowiska filmowego jako przedmiotu intencjonalnego oraz przeciwko „warstwom", które w filmie Ingardena wyróżnia. Wyszczególnione przez Ingardena warstwy, mianowicie wyglądy, rzeczy przedstawione oraz zdarzenia, Morawski proponuje zastąpić przez „warstwy": wizualną, dźwiękową i słowną. Wydaje się zresztą, że w krytyce koncepcji Ingardena, Morawski — jak przedtem Pelc — odcina zbyt radykalnie warstwę wyglądów od warstwy przedmiotów przedstawionych. Dalsze zarzuty dotyczą nieuwzględnienia przez Ingardena specyfiki różnych typów filmu oraz pominięcia roli montażu, a szerzej, całej swoistości warsztatu filmowego. Ten ostatni zarzut jest — jak się wydaje — o tyle bezzasadny, że uwagi Ingardena o filmie dotyczą wyłącznie „gotowego" widowiska filmowego, wyświetlanego na ekranie. Z tego ograniczenia Morawski zdaje sobie zresztą sprawę.

Odrzuciwszy filozoficzną podbudowę Ingardenowych uwag o filmie Morawski przyznaje jednak, że przynajmniej częściowo zachowują swą wartość prawie wszystkie pomysły szczegółowe, które zresztą pomnożyć by można o wnioski nowe, nie wyciągnięte dotąd przez Ingardena. Tak więc, częściowo słuszne są, zdaniem Morawskiego, wszystkie wymienione przez Ingardena cechy swoiste filmu. Niezwykle owocne dla teorii filmu mogą okazać się także badania, dotyczące postawionych przez Ingardena problemów treści i formy oraz tożsamości dzieła sztuki.

To zreferowanie najważniejszych, jak się wydaje, problemów, które wyłoniły się w dyskusjach z Ingardenową filozofią sztuki w związku z ukazaniem się *Studiów*, nie jest oczywiście wyczerpujące. Być może okaże się jednak bardziej pożyteczne aniżeli jakaś z konieczności nieudolna próba „streszczenia" treści zawartej w obu tomach *Studiów*, których bezpośredniej i wielokrotnej lektury nic zresztą nie może zastąpić. I jeśli w ramach „Wśród publikacji filozoficznych" wolno do czegokolwiek zachęcać, to niech to będzie właśnie zachęta do przestudiowania tych kla-

sycznych już dzisiaj dzieł, o których możemy za Morawskim powtórzyć, że „... w dziedzinie estetyki — już są i pozostaną na pewno — książkami stulecia".

*

U podstaw estetyki S. Ossowskiego jest bodaj najbardziej znaną w Polsce książką z zakresu estetyki. Wydana obecnie po raz trzeci (Warszawa 1958, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 362, cena 66 zł), traktowana jest zazwyczaj jako podręcznik, wyjaśniający i precyzujący szereg problemów i pojęć tej dziedziny wiedzy. Tymczasem, mimo iż rola „podręcznika" nie jest temu dziełu obca, stanowi ono przede wszystkim monograficzne opracowanie szeregu podstawowych zagadnień, których tematy formułują tytuły jego części. Są to: 1. Świat kształtów, barw i dźwięków w bezpośrednich ocenach estetycznych, 2. O sztukach odtwarzających rzeczywistość, 3. Zagadnienie ekspresji, 4. U podstaw estetyki. Każda z tych części stanowi właściwie odrębną rozprawę, mimo to każda podporządkowana jest ostatecznym, systematyzującym wynikom dzieła, przedstawionym i rozwiniętym w części ostatniej, noszącej ten sam tytuł co książka. W niej właśnie mówi się o rzeczach najważniejszych i najbardziej podstawowych zarazem: o przeżyciach estetycznych, o pięknie i twórczości, o sztuce i kulturze. Umieszczenie ich na końcu książki umożliwiło posłużenie się wynikami badań przeprowadzonych w rozdziałach poprzednich, które w wielu wypadkach doprowadziły także do szeregu sprecyzowań terminologicznych oraz precyzyjnego rozgraniczenia i scharakteryzowania różnych zjawisk estetycznych. Doskonałym tego przykładem może być choćby analiza różnych typów realizmu, przeprowadzona w części drugiej. Osobno warto podkreślić, że stanowisko autora konfrontowane jest bardzo często z poglądami różnych teoretyków estetyki, dzięki czemu niemal każde zagadnienie naświetlone jest z wielu różnych stron, a treść książki staje się w najwyższym stopniu materiałem problemowym, zmuszającym czytelnika do samodzielnych przemyśleń i zajęcia własnego stanowiska.

Do rozwiązania problemów estetycznych przystępuje Ossowski z pozycji socjologicznych, utrzymując, że tylko na tym gruncie dojść można do uzyskania zadowalających wyników. Dotyczy to w szczególności zagadnień sztuki i twórczości oraz wartości estetycznej. I tak, dla przykładu, tzw. obiektywizm oceny estetycznej jest zawsze obiektywizmem względnym, zrelatywizowanym mianowicie do sądów wyrażających upodobania określonej grupy społecznej. I chociaż autor nie przeczy, że w szeregu wypadków oceny estetyczne mogą posiadać podstawy czysto rzeczowe (jak np. oryginalność pomysłu czy doskonałość techniczną wykonania), to jednak „...w ostatniej instancji trzeba się oprzeć na »obiektywności« pojętej socjologicznie (...), ponieważ nie ma żadnego ogólnego kryterium, które by pozwalało we wszystkich wypadkach ustalać wartości estetyczne

i estetyczne hierarchie: zawsze jakieś środowisko społeczne decyduje, które względy rzeczowe mają w poszczególnych wypadkach rozstrzygać o «obiektywnych» wartościach estetycznych dzieła sztuki" (s. 333). Jednym słowem: „Ocena, która pretenduje do jakiejś obiektywności, stanowi dla nas zawsze fakt społeczny" (s. 8). Ten socjologiczny punkt widzenia, który zresztą wśród szczegółowych analiz niektórych rozdziałów schodzi niekiedy z konieczności na plan dalszy, został w obecnym wydaniu podkreślony przez treść artykułów dołączonych w „Dopełnieniu". Są to: 1. *O subiektywizmie w estetyce*, 2. *Z dociekań nad genezą sztuki*, 3. *Rola środowiska społecznego w kształtowaniu się reakcji publicznych na dzieła sztuki*, 4. *O wychowawczych potencjach twórczości artystycznej*.

Poza tym socjologicznym nastawieniem, Ossowski stara się unikać wszelkich innych sugestii, które mogłyby wpłynąć na sposób postawienia i rozstrzygnięcia zagadnień, jakimi się zajmuje. Stąd jedyną dyrektywą stało się odwoływanie się do doświadczenia, pojętego też zresztą „socjologicznie", jako odwoływanie się do świadectw i ocen różnych ludzi, zarówno znawców, jak i laików. Równocześnie problemy, którym poświęcona jest książka, zostały dobrane tak, by ich sens nie wyczerpywał się wyłącznie w powiązaniu z sądami i upodobaniami jakiejś określonej grupy ludzi, lecz by mogły być postawione na gruncie różnych kultur i kręgów cywilizacyjnych.

Wspomnijmy wreszcie w końcu, że w *U podstaw estetyki* Ossowski wykorzystał także wyniki swych badań z zakresu semantyki, które w szczególności pozwoliły mu sprecyzować pojęcia realizmu (poprzez odwołanie się do pojęć desygnatu i oznaczania) i ekspresji (poprzez pojęcie wyrażania).

Niniejsze uwagi o *U podstaw estetyki* nie mają na celu uwydatniania momentów, które by wzbudzić mogły polemikę z takimi czy innymi tezami autora. W dużej mierze zresztą tego rodzaju rolę spełniło swego czasu poświęcone tej książce studium M. Wallis-Walfisza („Przegląd Filozoficzny", 36, 1933). Niemniej jednak niech wolno zasygnalizować, że chyba najwięcej zastrzeżeń budzić będzie to, co w książce Ossowskiego jest najbardziej zasadnicze, a mianowicie traktowanie problemów estetyki wyłącznie od strony socjologicznej. Ta właśnie sprawa, dająca się w gruncie rzeczy ustawić w ramach ciągle otwartego sporu między „subiektywistami" i „obiektywistami", domaga się niewątpliwie gruntownego przedyskutowania. Tymczasem zresztą można spokojnie stwierdzić, że niezależnie od ostatecznego wyniku tego typu dyskusji, *U podstaw estetyki* nie straci — co najmniej w szeregu szczegółowych analiz — nic ze swej wartości.

I jeszcze jedna uwaga, innego zupełnie rodzaju. Omawiana książka ma szczęście u wydawców. Jej szata zewnętrzna była zawsze staranna

i wytworna, tak w odniesieniu do druku, jak i wkładek z ilustracjami. Ale obecne wydanie bije pod tym względem poprzednie: doskonały układ graficzny, płócienna oprawa ze złoceniami oraz efektowna, chociaż spokojna obwoluta (projektowana przez T. Chlebowskiego) sprawiają, że książka, poświęcona estetyce, także i samym wyglądem wywołuje jak najbardziej estetyczne wrażenie.

*

Na początku bieżącego roku ukazała się książka, zawierająca wybór najważniejszych pism estetycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jej tytuł: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne* (Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959, s. 370, cena 60 zł). Wyboru dokonał Jan Leszczyński, zaopatrując książkę przypisami i *Słowem wstępnym*, w którym czytamy: „Wyborem pism estetycznych St. I. Witkiewicza starałem się objąć to wszystko, co celniejsze w dorobku tego autora w zakresie estetyki i co, wzięte razem, składa się na całokształt jego poglądów na sztukę. Obok ogólnych uwag na temat sztuki mamy tu szczegółowo opracowaną teorię malarstwa — rzeźba jest Witkiewiczowi raczej obca — dość szczegółowe wypowiedzi na temat poezji i wreszcie nowatorską koncepcję sztuki teatralnej. Pozycji odnoszących się do estetyki, z których dokonano wyboru, jest około trzydzieści, dobór wszakże nie nastręczał na ogół zbyt wiele zasadniczych wątpliwości wobec wyżej postawionych postulatów" (s. 7).

Cechą charakterystyczną estetyki S. I. Witkiewicza jest jej powiązanie z problematyką metafizyczną, w szczególności z teorią tzw. uczuć metafizycznych. Otwarcie rozprawy *Nowe formy w malarstwie* rozdziałem poświęconym w całości ściśle filozoficznym rozważaniom dotyczącym analizy istnienia, nie jest bynajmniej przypadkowe. Dopiero w koneksji z tymi właśnie problemami ma się stać zrozumiała centralna dla estetyki Witkiewicza teoria „Czystej Formy". Jej to właśnie poświęcona jest rozprawa tytułowa, jej też dotyczą prawie wszystkie szkice i artykuły, które wielostronnie rozwijają ją i bronią. Zbudowana w oparciu o malarstwo, koncepcja Czystej Formy bynajmniej nie ograniczyła się do tej jednej dziedziny sztuki, lecz znalazła zastosowanie także w teorii teatru i poezji. Ale zagadnienie Czystej Formy nie jest jedynym tematem dociekań Witkiewicza — przy okazji rozwija on szereg spraw innych, stanowiących często klasyczne problemy estetyki. Wymieńmy dla przykładu takie zagadnienia, jak problem piękna, formy i treści, problem przeżycia estetycznego, powszechności oceny estetycznej i wiele innych.

Wolno przypuszczać, że odczytanie „na nowo" i przemyślenie metafizycznych i estetycznych koncepcji Witkiewicza, w szczególności zaś zestawienie z teoriami z tej dziedziny, które pojawiały się równocześnie

z ukazywaniem się jego pism, doprowadziłyby prawdopodobnie do niezwykle ciekawych wyników, mogących rzucić zupełnie nowe światło na rolę Witkiewicza w rozwoju nowoczesnej myśli estetycznej. Niewątpliwie wiele z jego koncepcji nie wytrzymało próby czasu, inne, o które kruszył kiedyś kopie, okazały się dziś oczywiste dla każdego, przez co musiały także zblednąć jego polemiczne wystąpienia. Równocześnie jednak znajduje się w pismach Witkiewicza ogromny ładunek intelektualny, zmuszający do jakiegoś ustosunkowania się do zawartych w nim koncepcji. Bezsprzecznie zachowało się wśród nich wiele myśli niezwykle odkrywczych, które nie straciły nic ze swego znaczenia, zwłaszcza w teorii malarstwa i teatru, i potrafią wyjaśnić niejeden ze stawianych przez współczesną sztukę problemów. Dlatego warto do nich sięgnąć, przełamując tak typową dla nas tradycję nieliczenia się z własną ciągłością kulturalną i zużywania sił na odkrywanie tego, co dawno zostało odkryte.

Jan Leszczyński postuluje przebadanie estetyki Witkiewicza z conajmniej trzech aspektów: a. ze stanowiska jego własnej myśli filozoficznej, b. z perspektywy systematyki problemów estetyki i jej dziejów, c. z punktu widzenia współczesnych Witkiewiczowi prądów w dziedzinie sztuki (*Słowo wstępne*, s. 6). Wydaje się, że jest to program minimum, który w najbliższym czasie powinien zostać zrealizowany. Opublikowany wybór pism Witkiewicza walnie ułatwi to zadanie przyszłym monografistom.

*

Już po oddaniu niniejszego przeglądu publikacji filozoficznych do druku ukazała się książka, której tematyka i charakter pozostają w ścisłym związku z pozycjami omówionymi powyżej. Jest to *Myśl a marmur i inne szkice estetyczne* Michała Sobeskiego (Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1959, s. 317, 27 zł). Wyboru dokonała Halina Junghertz, która zaopatrzyła także książkę w zwięzły wstęp, informujący zarówno o życiu, jak i o charakterystycznych cechach estetyki Sobeskiego.

Twórczość Sobeskiego reprezentują następujące pozycje:
cz I — *Przyroda i sztuka, Idea w sztuce, Zadania filozofii sztuki, Twórczość artysty, Przebieg procesu twórczego, Zagadnienie metody, Formalizm i idealizm a estetyka obiektywna;* cz II — *Myśl a marmur, Z filozofii tragedii, Przybyszewski wczoraj a dzisiaj, Z estetyki architektury nowoczesnej, Malarstwo doby ostatniej*. Książkę zamyka bibliografia prac Sobeskiego.

Jak widać z przytoczonego spisu treści, wybór — ilościowo rzecz biorąc — jest rzeczywiście skromny. Szkoda, że zwrócono głównie uwagę na popularyzatorskie tendencje Sobeskiego, że nie wydrukowano w całości najważniejszej jego rozprawy, mianowicie *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*. Jeśli natomiast „wybór przeznaczony jest.. nie

dla specjalistów, ale dla szerszego kręgu czytelników interesujących się sprawami sztuki" (*Od autora wyboru*, s. 22), to trzeba żałować, że nie zamieszczono dobrze informującego i zwięzłego, a zarazem tak potrzebnego zarysu historii estetyki, który znajduje się w *Filozofii sztuki*. Oczywiście, jak w wypadku każdego wyboru, możnaby w dalszym ciągu pytać dlaczego umieszczono to, a pominięto tamto (jak choćby interesujący artykuł *Od Platona do Plotyna*) i zgłaszać takie czy inne propozycje, niemniej jednak wypada stwierdzić, że książka spełnia swe zasadnicze zadanie i jeśli nawet nie przedstawia pełnego przekroju twórczości Sobeskiego, to w każdym razie ilustruje jej zasadnicze tendencje. Zastrzeżenia budzi natomiast ogólny tytuł zbioru:*Myśl a marmur*, będący równocześnie tytułem jednego z mało znanych zresztą szkiców (na okładce nie umieszczono podtytułu). Jak się wydaje, tytuł tego rodzaju publikacji albo powinien pokrywać się z tytułem najważniejszej rozprawy zbioru, albo należałoby dobrać go tak, by sugerował najbardziej istotne i charakterystyczne dla danego autora treści. W omawianym wypadku żaden z tych postulatów nie został spełniony, a co gorsza, sam tytuł prowadzić może do nieporozumień, jeśliby na przykład słowo „myśl" zasugerowało komuś, że Sobeski stoi na gruncie estetycznego intelektualizmu.

Poglądy estetyczne Sobeskiego — na ogół biorąc — nie są nacechowane wybitną oryginalnością. Nie o nią mu zresztą chodziło. Większość swych artykułów przeznaczał nie dla specjalistów, lecz dla „przeciętnego" czytelnika. Stąd wiele miejsca poświęcał na najczęściej krytyczne referowanie różnych stanowisk estetycznych, powołując się zarówno na klasyków (Platon, Plotyn, Kant, Hegel, Schelling, Schopenhauer), jak i na przedstawicieli prądów najbardziej aktualnych w czasie jego działalności (E. Hartmann, Lipps, Volkelt, Dessoir). I choć zazwyczaj nie opowiadał się wprost za żadnym z referowanych stanowisk, to jednak nie trudno wskazać, jak wiele zawdzięczał im w swych własnych rozwiązaniach. I tak, dla przykładu, od E. Hartmanna przejął główny zrąb swej teorii twórczości, od Lippsa koncepcję estetycznego obcowania z przyrodą, a od Dessoira niektóre poglądy metodologiczne. Jeśli chodzi o klasyków, to z najwyższym podziwem odnosił się zawsze do Platona, zinterpretowanego zresztą nieco jednostronnie, w duchu zasadniczo neoplatońskim (platońską teorię twórczości artystycznej na przykład pojmował nie jako kopiowanie rzeczywistości materialnej — jak chciał Platon w *Państwie* — lecz jako odwzorowywanie idei pod wpływem boskiego natchnienia, zgodnie z wzmiankami w *Ionie*).

Popularyzatorski charakter wielu wypowiedzi Sobeskiego sprawia, że często robią one wrażenie mało pogłębionych i niedopowiedzianych do końca. Nawet tak zasadnicza dla jego estetyki sprawa, jak problem stosunku uczuciowej treści do formy, została potraktowana bardzo szkicowo, bez przeprowadzenia analizy tego stosunku, bez omówienia dziedziny

uczuć, ich rodzajów, jakości etc., i bez dokładnego określenia istotnych cech formy jako ich „uzmysłowienia". W parze z tym idzie także pewna chwiejność terminologiczna, prowadząca niekiedy wręcz do wieloznaczności. I tak na przykład, przez formę rozumie Sobeski zazwyczaj czasowo-przestrzenny układ materiału, ale definiuje ją także jako „jednoznacznie zrozumiały układ czynników zmysłowych" (s. 292). Dziwny termin „uobrażenie" wydaje się często najbliższy słowu „wyobrażenie". traktowany bywa jednak także jako odpowiednik kantowskiego „Anschauung" (s. 162—3). Przykładów znalazłoby się więcej, wśród nich trzebaby wspomnieć i o „pięknie" i nawet o „idei", której poświęcone jest zresztą osobne studium. Wreszcie niektóre terminy nie odpowiadają treści, którą obecnie przy ich pomocy określamy. Tak np. „naturalizm" u Sobeskiego pokrywa się z terminem „realizm", a „ekspresjonizm" oznacza po prostu malarstwo abstrakcyjne, nieprzedstawieniowe.

Wartość estetyki Sobeskiego upatrywać trzeba chyba w tym, co stanowi jego głos w dyskusji odnośnie do spraw, które po dziś dzień są żywe. Należą tu zarówno problemy przewijające się bodaj w całej historii estetyki, jak i te, które inspirowane są już przez sztukę naszego czasu, a które pojawiły się właśnie w okresie najbardziej intensywnej twórczości Sobeskiego. Jeśli chodzi o pierwszą grupę zagadnień, to ciągle interesująca jest jego polemika ze skrajnym subiektywizmem (psychologizmem), jego rozważania o stosunku sztuki do natury, o fazach twórczości czy o ideale w sztuce, a wreszcie jego określenie piękna, które warto tu jeszcze przypomnieć: „Piękno rodzi się wówczas, gdy forma jest naprawdę wyrazem uczuciowej treści, gdy, innymi słowy, uczucie jest zasadą kształtującą formę" (s. 80). Koncepcja ta, rozwinięta w szkicu *Idea w sztuce* i powtarzana wielokrotnie w innych artykułach warta jest przypomnienia m. in. dlatego, że analogiczne pomysły znajdujemy w pracach Susanne K. Langer (tytuł jej podstawowej książki: *Feeling and Form*), będącej jednym z najbardziej znanych i „modnych" obecnie estetyków amerykańskich. Jeśli zaś chodzi o sprawy związane już ściśle ze sztuką współczesną, to niewątpliwie interesujące są uwagi Sobeskiego o kubizmie i sztuce abstrakcyjnej (objętej przez niego nazwą „ekspresjonizm"), będące wynikiem rzetelnego trudu ich zrozumienia. I mimo, że obecny rozwój tendencji artystycznych nie potwierdził przewidywań Sobeskiego, to jednak nie można odmówić trafności całemu szeregowi jego szczegółowych spostrzeżeń i wniosków. Ta ostatnia uwaga odnosi się zresztą do treści wszystkich szkiców, przedstawionych w omawianym wyborze.

Władysław Stróżewski

RÉSUMÉ

Nous n'aimons pas ce qui est sentimental, et à vrai dire nous nous en défendons. Mais précisement, cette réaction même, un peu vive, montre de notre part une complicité latente. D'où l'actualité de la question.

Si l'on veut analyser la manière dont nous saisissons la réalité de ce qui nous entoure, on s'aperçoit que cela suppose deux termes: le sujet connaissant et l'objet connu. Ce processus en outre enrichit notre moi dans la mesure même où, par l'acte de connaître, nous devenons „l'autre". C'est pourquoi il s'agit là d'un acte vital: apport expérimental, assimilation et prise en soi de l'objet en même temps que découverte de son moi. Cependant c'est l'objet qui doit l'emporter. Le sentiment etshétique que donne au touriste la vue d'une chaine de montagnes, la beauté austère du cosmos que saisit l'intelligence d'un astronome, sont pour tous deux une expérience intime et très authentique mais spécifiée dans chaque cas par un objet différent.

En somme, il s'agit d'un engagement et puisqu'il affecte la personne humaine toute entière il devient source de joie et même du bonheur (par exemple dans l'amour). Pour ce motif l'homme recherche et désire ces expériences. Néanmoins, il peut arriver, et il arrive de fait, qu'on les recherche pour elles-mêmes, pour ce qu'elles sont plus que pour ce qu'elles donnent dans l'ordre d'accomplissement. Dans ce cas, loin de nous ouvrir au réel, elles font écran, nous enferment dans un monde imaginaire, sans rapport avec ce qui est. (l'hystérique, le sectaire et le fantasque en sont l'extrême). On a alors affaire à de la sentimentalité.

L'auteur nous montre ensuite comment le sentimentalisme du rococo fut une réaction contre la sécheresse du rationalisme. Cette opposition est surtout le fait du romantisme, encore que ce dernier, si farouche en ce qui regarde le sentiment, n'a pas toujours évité l'écueil du sentimental.

L'expérience religieuse et le sentiment patriotique sont surtout exposés au danger du sentimentalisme. La première lorsqu'elle se détache de Dieu et n'engage pas la vie, le deuxième quand il perd de vue le bien de la patrie et verse dans l'emotivité sans passer aux actes. Un sentiment authentique, par contre, ne se juge pas par son côté émotif mais bien par le sens de responsabilité qu'il apporte. L'expérience religieuse sera vraie si elle nous fait responsables devant Dieu et ses exgences, le patriotisme digne de ce nom nous engagera activement au service du pays et de la nation.

On peut parfois jouer au sentimental. On ne prend pas au sérieux un jeu, à condition qu'il le soit vraiment, et il n'y a pas alors d'engagement de responsabilité. „Faire comme si" c'est précisement rechercher le sentiment pour lui même, et cela n'est ni blamable ni nuisible lorsqu'il s'agit d'un divertissement.

Il semblerait au premier abord que l'art est un domaine privilégié du sentimental puisque s'y déploie l'imagination créatrice. Ce n'est pas le cas. L'artiste veut nous communiquer sa vision propre de la réalité, il invite à la regarder sous un aspect précis. Libre à nous, comme au critique, de la regarder ainsi (il s'agira alors d'un engagement avec tout ce que cela comporte) ou au contraire de laisser jouer son sentiment sans plus que cela. On voit donc qu'une oeuvre d'art peut être source d'expériences substantiellement différentes.

Władysław Tatarkiewicz: Les premières sources de l'esthétique chrétienne 857

Władysław Tatarkiewicz, profésseur à l'Université de Varsovie, l'auteur d'une fondamentale et à juste titre reputée *Histoire de philosophie* (en III volumes, dépuis les origines jusqu'à nos jours) et d'une quantité d'ouvrages concérnants surtout l'histoire de l'art et l'esthétique, nous a prêté un chapitre de son *Histoire d'esthétique*, à paraître bientôt, qu'il considère l'oeuvre principale de sa vie.

Les textes grecs de *Gen.* 7, 4. 10; 12 etc. *Sap.* 11, 21 contiennent deux idées d'ordre esthétique: l'idée de la beauté du monde et l'idée de son fondement mathématique (omnia in mensura et numero et pondere disposuit). Elles paraissent avoir leur origine dans la philosophie grecque et s'être infiltrées dans *l'Ecriture Sainte*, l'une grace aux traducteurs grecs, l'autre à l'auteur lui-même du Livre de la Sagesse. Elles contrastent avec l'attitude méfiante des autres livres de l'Ancien Testament vis-à-vis de la beauté (Fallax gratia et vana est pulchritudo, *Eccl.* 31. 30) et vis-à-vis de l'art (non facies tibi sculptibile. *Ex.* 20, 4).

L'Evangelie ne parle guère de la beauté, mais ne lui est aucunement hostile. (*Mat.* 5, 28). En lui restant fidèles, les Pères de l'Eglise ont pu depuis le IV s. poser les fondements d'une esthétique chrétienne.

Władysław Stróżewski: Les différentes acceptions du terme: beau 866

Comme l'indique le titre l'article est consacré à l'analyse du terme „beau" non seulment dans le langage courant mais aussi dans les ouvrages scientifiques. L'auteur distingue huit acceptions du mot.

1. Le beau métaphysique et transcendantal.

Le mot est employé dans ce sens par plusieurs philosophes de l'antiquité, mais on le retrouve surtout dans différents systèmes philosophiques du moyen-

âge. Le concept se rapporte à l'être comme tel. Pris en ce sens les concepts du beau et de l'être sont convertibles.

2. Le beau comme valeur suprème.
Il s'agit alors d'une des plus hautes valeurs humaines, d'un idéal mis en rapport très souvent avec le vrai et le bien. C'est le domaine par excellence de l'humanisme, sans acception philosophique. A noter encore la relation avec l'amour.

3. Le beau comme valeur éthique.
Il sera ici synonime du bien puisqu'il servira à qualifier les actes et la conduite de quelqu'un, donc leur moralité.

4. Le beau synonime d'utile.
Ce qui sert, ce qui est pratique on trouve parfois que c'est aussi beau. L'emploi du mot se limite exclusivement au domaine de l'utile.

5. Le beau valeur esthétique.
C'est un qualificatif de tout ce qui est esthétique. Dans son acception la plus large peut signifier aussi ce qui est esthétiquement négatif donc aussi la laideur.

6. Le beau dans sa signification exclusivement positive.
On exclue alors toute acception négative, comme laideur, horreur, parfois aussi ce qui bouleverse, comme pàr ex. le tragique. Par contre ce qui émeut doucement on le nommera beau.

7. Ce qui possède une valeur artistique.
Le terme se rapportera seulement aux oeuvres d'art, originales, parfaîtes du point de vue technique, ne devant rien à personne, de grande valeur artistique. On dit alors que c'est beau.

8. Le beau comme une des cathégories de l'esthétique.
C'est la qualité d'une chose qu'elle soit oeuvre d'art ou produit de la nature. Il n'est pas facile de dire en quoi cela consiste et de fait, malgré diverses tentatives on n'a pas encore trouvé de définition adéquate. Peut-être faut-il recourir à la déscription, faire mention par ex. d'une nécéssité interne, du dynamisme inhérent à la chose, des mille aspects qu'elle peut revêtir, du mystère qu'elle nous communique. On aurait alors un ensemble de traits toujours les mêmes. Sur ce fond commun se détacheraient alors des caractéristiques propres seulement à tel, ou tel objet auquel conviendrait alors le qualificatif du beau.

Pour finir l'auteur propose quelques précisions de terminologie. D'après lui le terme „beau" se rapporte avant tout à ce qui est esthétique dans le sens expliqué au nr. 8. En dehors de cette acception il faudrait chaque fois s'entendre sur la signification du mot dans le cas concret. Cela est actuel dans les cas prévus aux nrs. 1 et 2, éventuellement aussi en ce qui regarde les nrs. 5 et 6. Là où c'est possible il vaudrait mieux

se servir de synonimes, parlant par ex. du bien (nr. 3), de ce qui a valeur d'art (nr. 7) ou valeur esthétique (nr. 5). Par contre (nr. 4) les significations de beau et d'utile sont trop disparates pour être interchangeables.

Il éxiste une étroite correspondance entre la vie intérieure de l'Église et son art. Sous l'influence du christianisme l'art réaliste de l'antiquité se spiritualise, les objets perdent leur volume, le monde visible sa réalité. L'art byzantin c'est la transcendence du divin et du surnaturel, reflet d'une conception de Dieu élaborée sous une influence très forte de la philosophie platonicienne et néoplatonicienne. A l'époque romane le théocentrisme médieval trouve son expression dans la subordination de tous les éléments de l'oeuvre à un principe dominant, Le Christ roi et juge suprême du haut des portails domine le monde. L'art gothique c'est de nouveau d'une part l'univers qui s'élève vers Dieu, image de la mystique médievale, d'autre part la richesse ordonnée d'une manière logique, et subordonnée à un seul principe, reflet de la structure des grandes sommes théologiques. Dans une partie de l'art plastique du style gothique, ainsi que chez les primitifs italiens, chez Giotto et Fra Angelico s'accomplit un procès qu'on pourrait appeler l'incarnation du divin dans l'humain, mais la durée de l'équilibre entre les éléments divins et humains dans l'oeuvre d'art est rélativement courte.

La renaissance change la conception même de l'art, qui presque totalement sacré jusque là, devient dans son essence profane. Cet art tache sincerment de servir l'Église, mais l'expresion du sacré obtenue est presque toujours un peu artificielle. La spiritualité profonde du XVI-e et XVII-e siècle accompagnée d'un renouvau théologique ne trouve pas son expression dans l'art baroque qui représente plutôt les courants superficiels de l'époque. L'affaiblissement de la vie intérieure de l'Église au XVIII siècle c'est aussi la décadence de l'art sacré. Presque jusqu'à la fin du XIX s. en art et en théologie on ne puise que dans le passé.

L'époque moderne est dominée en théologie et en spiritualité par la doctrine du corps mystique, qui trouve son épanouissement dans le renouveau de la liturgie. L'architecture moderne crée des intérieurs d'églises d'une grande simplicité, qui permettent la concentration des fidèles autour de l'autel, dans l'unité du sacrifice commun. On évite tout ce qui pourrait détourner l'attention de l'action sacrée (images etc.), c'est seulement la lumière qui crée une ambiance propice au receuillement. Les tendances antiréalistes de la plastique moderne, la déformation et même l'abstraction

peuvent servir à souligner la transcendence de Dieu et du surnaturel, vérités fondamentales à l'époque du matérialisme. L'art réaliste n'a jamais su exprimer pleinement le divin.

C'est un exposé des aperçus propres de l'auteur sur le problème, en même temps qu'une polémique avec l'ouvrage d'Etienne Gilson portant le même titre.

L'art se situe en prolongement du réel — loin d'en être une analogie il est en lui même réalité. L'oeuvre d'art donc n'est pas à expliquer par ce qu'elle symbolise ou représente. Tout au contraire: elle est, par conséquent elle a une signification qui lui est propre. Une théorie de l'art n'est pas „métaphysique". La métaphysique ne peut remplacer la physique ou la chimie, elle ne remplacera pas non plus des vues idéales concernant la peinture. On veut dire qu'une oeuvre d'art se justifie par elle même, telle une chose existante dont la manière d'être lui est inhérente.

Le sens du beau c'est le sens du style. Il donne à l'oeuvre d'art sa beauté. Cette dernière en est, peut-on dire, l'émanation. Or le style est un fait concret, il appartient à l'histoire. Passé son temps il devient stylisme. Et cependant, le style comme tel est en dehors du temps. Il est pour nous une réalité toujours vivante et nous trouvons de mauvais goût une oeuvre dont le style n'est plus de mode. C'est un paradoxe, mais il montre bien qu'il ne s'agit pas d'une recette toute donnée mais que le style est véritablement l'âme de la production artistique.

On peut néanmoins se demander si l'ontologie construite par Gilson répond à ces fins. Elle est en même temps trop restreinte et trop générale. Restreinte, car elle oublie la manière et le style; générale par ce que, il semble, toute peinture c'est pour elle de l'art. Mais ce qui est plus grave, elle esquive le problème de la liberté créatrice. Si l'inspiration précise vient de Dieu (comme viennent de Lui les „formes" dans la nature) alors l'artiste n'a qu'une responsabilité morale.

La théorie musicale, la critique et la composition voilà autant d'aperçus sur l'avenir de la musique. Cependant le théoricien, le critique et le compositeur ont tous les trois des vues fort personnelles à ce sujet. Nous ne parlons pas d'historien, car, lui, s'occupe exlusivement du passé. Il se fait que l'auteur du présent essai est compétent dans les trois domaines qu'on

vient d'énumérer c'est donc à bon droit qu'il prend la parole.

On vient de parler de la théorie. Le théoricien dispose des données expérimentales les plus objectives. Et cependant, à proprement parler, la théorie comme telle n'existe pas. Ce n'est point une discipline autonome — elle nait avec la pratique et l'expérience du compositeur, sans en être cependant le fruit: et ainsi elle se distingue de la composition.

Le critique musical ne sera jamais totalement objectif et son jugement ne peut être, non plus, entièrement personnel. Il cesserait d'être un critique s'il n'approuvait que ce qui lui plait et ce qu'il écoute volontiers. De plus, son jugement professionel est soumis à certaines normes idéales. Cela se comprend parfaitement et on ne peut en dénier la valeur.

Enfin le compositeur. Son opinion est forçément subjective si pas (comme c'est l'habitude) teintée de ses prétentions de théoricien et de critique. Sa composition propre fait que son jugement ne sera pas aussi riche que celui du théoricien avec lequel du reste il se rencontre en beaucoup de points.

A la question donc posée plus haut: quelle sera la musique de demain? l'auteur répond selon les points de vue énumérés; en théoricien, en critique et en compositeur.

1. L'avis du théoricien.

L'auteur condamne ici sans appel ce qu'il nomme les néostyles. Il s'agit de diverses variantes de la musique contemporaine. Elles prônent, selon le cas, le retour à la tradition musicale du passé ou cherchent l'inspiration au delà de la musique artistique. On a parlé du néoromantisme, du néobaroque, du néoclacissisme et de toutes les tentatives a rajeunir la musique par le jazz et le folklore.

C'est un fait à souligner: une pareille musique est fonctionnelle, elle fait oeuvre de vulgarisation, se rapprochant en celà du romantisme tardif. A peine existe-t-il en ce domaine une oeuvre vraiment neuve, originale, une création artistque en un mot. Il s'agira alors d'un apport non encore exploité ou de la remise en valeur et de l'approfondissement des thèmes connus au début du siècle. Il suffira de citer en exemple le *Canticum sacrum* de Stravinsky, *Le concerto pour jazz* de Liebermann, *Les oiseaux exotiques* de Messiaen, la *VI-ème symphonie* de Hartmann, *Le Concerto pour orchestre* de Lutosławski.

Quel est le style musical de dix dernières années? La réponse n'est pas facile. D'abord parce que l'accord n'est point fait quant à la dénomination, ensuite par ce que les diverses orientations sont elles-mêmes vraiment trop disparates. On ne peut, tout au plus que s'essayer à retrouver quelques traits communs

des oeuvres récentes. Peut-être de cette façon, pourra-t-on dégager une comune orientation de style. Et donc, par ex.: *Varianti* de Nono, *Marteau sans Maître* et *Structures* de Boulez, *Klavierstück XI* et *Kontrapunkte* de Stockhausen et enfin *l'Achorripsis* de Xénakis. Ces créations sont bien différentes, même celles d'un même auteur, et cependant elles montrent des caractéristiques communes:

1. Une fréquence dans la viariabilité d'éléments exceptionnelle et jusqu'ici inconnue dans la musique.
2. Radicalisme extrême des moyens.
3. Caractère anti-associatif du materiau et de la forme.
4. Suppression de l'ordre métrique et autonomie du rythme qui détermine immédiatement les relations de temps.

Il reste néanmoins à souligner que c'est à peine une esquisse d'une technique commune, les compositions, elles, peuvent différer du tout au tout.

Il y a deux lignes d'évolution dans la musique de la deuxième moitié du XX-e siècle: l'évolution de la technique regardant la matière sonore (dodécaphonie, technique du groupe, sérialisation des éléments, atomisation pointillistique). La deuxième ligne c'est l'evolution de la technique regardant la forme (régénération du contrepoint, principe de variation, technique du motet isorythmique, montages aléatoires).

La première ligne se développe, dirait-on, automatiquement. Le théoricien a pu prévoir son évolution passée, de même qu'il peut prévoir, aujourd'hui, son évolution future vers l'identité, la ressemblance et les dissemblances plus où moins marquées de la structure, ou l'arrivée nécessaire du principe de réduction.

On ne peut en dire autant de la seconde direction. Ici l'expansion n'est pas aussi idéalement symetrique, on ne peut aussi en prévoir les vicissitudes et celà dans la mesure même où la musique sera en dépendance d'autres domaines artistiques. L'essor sera dicté ici par les possibilités techniques (surtout lorsqu'il s'agit de la musique électronique et de la musique concrète à supposer qu'elles se développent plus vite que jusqu'à maintenant).

2. Le mot du critique.

Ne parlons pas de crise en matière de musique. Elle sera d'autant plus aigue qu'il y aura une stagnation en ce domaine (par ex. la musique allemande officielle des années 1935 à 1945). La musique moderne sans conteste va de l'avant, à preuve qu'elle change toutes les quelques années.

Autre problème: le progrès en musique. D'aucuns prétendent qu'on ne peut parler du progrès par rapport aux moyens expressifs. C'est le contenu (programme,

texte litteraire, expression tentée) et son développement qui en déciderait d'après eux. Car, disentils le compositeur veut s'exprimer par sa création, il a quelque chose à dire. Cela est vrai aussi pour celui qui ne s'exprime qu'au moyen de la musique encore qu'il pourrait le faire autrement (par des articles, commentaires etc). C'est une assertion unilatérale. Elle prend appui sur le fait qu'il existait des compositeurs dont l'activité ne se bornait guère au domaine musical comme le philosophe Skriabin, l'artiste peintre Schönberg ou le romancier Szymanowski. Ce n'est cependant là qu'une minorité. La plupart sont des musiciens par vocation encore que facilement influençables par d'autres domaines de l'art et en contact suivis avec leurs représentants. Chopin en est un exemple. Mais l'analyse seule de sa langue musicale montre à souhait son rendement le plus parfait dans ses compositions pour piano et point par ex. dans les chansons où il ne faisait qu'imiter maladroitement la manière contemporaine. Il semble certain qu'il existe une proportionnalité inverse entre la nouveauté des moyens et la recherche du contenu. Le contenu, par la force des choses, cache au compositeur l'essence même du problème musical, la parfaite évolution de la langue musicale ayant lieu là seulement où le compositeur est avant tout musicien et rien que cela.

Crise et progrès sont invoqués ici pour dissiper l'illusion de la plupart des auditeurs sur la supériorité de la musique classique et romantique par rapport à celle contemporaine. Même les critiques et les théoriciens s'entêtent, on ne sait pourquoi, à faire croire aux compositeurs qu'il existerait des normes esthétiques — produits des siècles révolus — et que toute tentative de s'y opposer retombe fatalement sur ces derniers (ce qui malheureusement n'est que trop vrai). Et voici les griefs qu'on fait aux partisans du moderne: leur musique n'est pas mélodieuse, le rythme y domine, musique n'est pas mélodieuse, le rythme y domine, discordance de sons, manque de forme définie, fortuité.

On peut y répondre avec succès:

Vous dites que notre musique n'est pas mélodieuse: mais c'est ce que nous voulons (pointillisme postwebernien).

Le primat du rythme est tout aussi avantageux que celui de la mélodie (voyez les rythmes après Messiaen et les tenants des mêtres variables de Blacher).

Comment parler du chaos des sons là où règne au contraire la loi la plus parfaite du Contrepoint (dodécaphonistes).

Nous concédons que la musique nouvelle manque de formes et qu'il est difficile de les créer, mais nous vous démontrerons encore qu'on peut s'en passer (sérialistes totaux).

L'aléatoire n'est pas un trait désavantageux, au contraire ce peut être une qualité (aléatoristes).

La technique du compositeur est aujourd'hui en certains domaines très avancée, en d'autres très en arrière. Celà, les critiques négatifs, tout comme les apologètes, l'oublient trop facilement.

Est avancée la technique regardant la matière sonore, reste arriérée, par contre, celle qui regarde la structure, les intervalles; avancée la technique constructive-motivique, arriérée celle qui regarde la forme; avancée la technique de la facture instrumentale, arriérée celle du coloris et de l'instrumentation; avancée, enfin, la technique rytmique, arriérée la métrique.

Comme d'habitude, après ces années d'innovations, de recherches chaotiques et désordonnées, vient (ou devrait venir) le temps d'une mise au point. Il est clair que certains secteurs de l'essor de la technique contemporaine seront relégués en marge, vers l'arrière plan. Il n'est pas dit qu'il en sera ainsi dar ex. de la musique concrète inventée par Pierre Schaeffer ou l'aléatorisme d'aujourd'hui, comme dans les années 1930-es était à l'arrière plan la musique à quart de ton de Hába.

L'essor musical ne devrait point connaitre d'arrêt. Alors seulement y découvrira-t-on de nouvelles perspectives, les créations seront non pas stéréotypées mais vraiment personnelles et différenciées. La musique, seule peut-être parmi d'autres domaines atristiques, en offre des possibilités. Ce serait alors un de ses triomphes. Mais pour cela lo à 15 ans de recherches d'une nouvelle langue musicale s'imposent. En attendant, hélas, les hommes vieillissent, on cherche des solutions faciles, on veut „être du répertoire", être reconnu et jouir de la popularité. C'est autant de compromis. Verra-t-on surgir des individualités, leurs oeuvres représenteront-elles quelque chose? Là se joue l'avenir de la musique. La condition essentielle c'est de créer des oeuvres nouvelles et le critique musical ne peut que la souligner inlassablement. La nouveauté, il est vrai, n'est pas encore une valeur en soi, mais par ailleurs une création point originale, anachronique en son temps (et c'est la majorité des compositions actuelles), ne représente pas d'acquis nouveau. Or n'est-il pas vrai qu'une valeur s'impose de suite, sans qu'on doive attendre la soi disant perspective historique?

3. Les confidences du compositeur.

Que peut dire le compositeur sur l'avenir de la musique? En tant que tel il choisit une fois pour toutes son style propre et y reste attaché, même lorsque, pour tel ou tel motif, il voudrait écrire autrement. Les quelques huit à dix années d'un travail vraiment intense lui donennt une telle maturité, tant de juge-

ment esthétique et pratique et sa manière, bien à lui, que tout abandon de cette ligne propre s'avère trop couteux et sans réel profit artistique.

Que faire donc pour garder toute son originalité, tout en conservant cette fraicheur et réceptivité, indispensables pour être de son temps, et cela même si l'on n'est point assuré de l'accueil de la postérité? Une seule chose. C'est de confronter sans cesse sa manière avec la musique contemporaine, c'est de tenir la main sur le pouls de l'actualité. Si on rejette quelque chose il faut le faire à bon escient. Le compositeur ne peut s'offrir le luxe de se couper de l'entourage; sinon il risquera de rester isolé, avec tous les dangers que cela comporte.

Ces rapports avec ce qui l'entoure se ramènent, pour le compositeur, à deux points: il doit pouvoir faire la synthèse de tout l'apport moderne, mais aussi faire le point en ce qui touche ses propres recherches. Ces positions voisinent d'ailleurs: en effet, la synthèse dont il vient d'être question, ne peut tout de même plonger dans un passé trop reculé.

Sa condition est, d'ailleurs, de ne pas synthetiser les techniques antinomiques: on peut, par exemple, combiner la dodécaphonie avec les procédés néoclassiques, mais non avec le folklore; une autre antinomie: le jazz et l' aléatorisme.

L'auteur de ces lignes ne commençait pas, celà va de soi, par décider du comment de ses compositions (encore qu'il savait très bien comment il ne ferait pas). Ce n'est qu'avec le temps que se degagèrent de ses compositions certaines caractéristiques qu'on pourrait résumer à peu près comme suit:

1. Discipline technique; chaque composition et chacun de ses fragments doit révéler l'ordre sonore. C'est le contrepoint qui en constitue la clef de voûte.
2. Economie de la matière.
3. Nouveauté des moyens (absolue, ou, du moins, par rapport à leur emploi).
4. Intensité de l'action musicale.
5. Fascination coloristique, motorique, expressive etc.

Et voici, pour terminer, quelques semblants de conclusion. S'ils ne comportent rien de définitif ils serrent néanmoins de près la réalité.

1. La musique de demain sera celle que s'attache à créer aujourd'hui l'avangarde des meilleurs musiciens. C'est une force inhérente qui préside de l'intérieur à l'essor de la musique. Tout changement ou innovation venant de l'extérieur peuvent tout au plus freiner mais non arréter ou faire reculer cette expansion.
2. Nous atteignons l'extrême en certains points de l'evolution (par exemple la sérialisation totale de la matière dans les Structures de Pierre Schaeffer). C'est pourquoi l'évolution ultérieure peut s'effectuer plus

facilement et plus vite dans le domaine de la forme que dans celui, presque extrêmement exploré, du matériau. Une restriction: cette exploration extrême n'a pas encore épuisé des combinaisons des materiaux. Il y est beaucoup à découvrir.

3. Les changements essentiels peuvent s'effectuer à l'avenir plutôt dans le domaine de la forme que dans celui du matériau.

Jusqu'ici, en effet, la nouvelle musique, en train de naître, n'a pas encore crée ses formes. Il règne pas mal de confusion, à quelques exceptions près. Evidemment il faut aussi compter à part toutes les créations s'inspirant de formes anciennes régénérées.

4. Si nous avons atteint l'extrême dans les points principaux (car le materiau — tout aussi que l'harmonie au XIX-e siècle — constitue le problème central de la nouvelle musique), il est temps, aujourdhui, de mettre en ordre les résultats; il et probable que cela supprimera les différences entre les nouvelles techniques et l'ancien système tonal.

Il serait donc temps de faire le point. Vraisemblablement il y aurait lieu de rapprocher le système, quelque peu oublié, de dur-moll et les techniques sonores contemporaines.

5. On n'a pas assez exploité jusqu'ici l'apport et les possibilités de la musique moderne. Ce fait est à souligner. L'évolution musicale des soixante dernières années n'a point suivi une courbe uniforme. L'apogée de la musique en Europe est à chercher vers les années vingt et cinquante de notre siècle; les années trente par contre et celles des deux guerres mondiales ne connaissent que quelques grands compositeurs tels que Bartok, Schönberg ou Webern. Les années qui viennent doivent absolument enrichir la technique musicale de tout l'apport fourni par les cinquante dernières années.

6. La seule durable technique (et qui, par suite même, semble conduire dans l'avenir) c'est le dodécaphonisme et, en partie, le modalisme absolu.

Le dodécaphonisme, étant une technique et pas un style, peut éviter dans son évolution le maniérisme et le conventionnel.

7. Nous vivons vraisemblablement une époque de transition sans style musical nettement défini. Il faut donc que les compositeurs fassent d'autant plus attention au choix d'une technique appropriée.

8. Moins il y aura d'emprunts et de contaminations et plus s'avérrera intéressant l'avenir de la musique. C'est pourquoi aussi les techniques doivent — elles être bien individuelles.

9. La musique contemporaine n'a pas de style propre qui puisse la lier et l'obliger. C'est là son fort principal. Et, à l'inverse, ce sera une des principales faiblesses de la musique future.

10. En général, le niveau technique est aujourd'hui bien élevé, quoique assez inégal selon les différents secteurs. Il semble donc qu'un progrès est toujours à réaliser.

11. La crise de la musique dont on parle de notre temps (si crise il y a) n'est pas plus marquée que du temps de Beethoven ou de Debussy. Il n'y aura pas de crise demain à condition que les compositeurs ne se tournent pas vers les „traditions", qu'ils ne cherchent pas de „contenu" dans les oeuvres musicales, que la musique ne leur soit pas une occasion de „s'exprimer" etc.

12. L'avenir dépendra d'une synthèse possible parmi toutes les variétés de la langue musicale contemporaine. Une telle synthèse n'est possible que par la combinaison des éléments qui ne sont pas antinomiques. C'est pourquoi je crois que l'aléatorisme ne persistera pas.

C'est tout. Et c'est peu de chose...

Wiesław Szymański: Bolesław Miciński . . . .

Bolesław Miciński (1911—1943) est une figure des plus attirantes parmi les gens de lettres polonais de la jeune génération d'entre deux guerres. S'il collabore aux plusieurs revues littéraires il n'a guère publié qu'un recueil de poésies (*Le pain de Gethsémani*) et deux tomes d'essais. Mais ce qui compte c'est surtout l'homme comme tel. Toujours à la recherche de lui-même, il n'a de cesse qu'à se saisir dans la vérité et dans cette poursuite il entrainait les autres. Ses essais sont a l'image de cette âme inquiète. Introspection, talent poétique, penchants philosophiques (on peut saisir l'influence de Descartes et de Kant sans parler de la psychanalyse de Freud) se combinent dans ces pages. Le premier de ses recueils: *Voyages aux enfers* (1937) peut déconcerter de prime abord tant s'y mêlent les époques et les temps. Kant par ex. y s'entretient familèrement avec Crusoe, mais de ce mélange philosophico-littéraire une vérité se dégage peu à peu: à savoir que chacun de nous porte en soi son propre enfer.

Le plus marquant est l'essai sur Kant écrit par Miciński en 1941 lorsqu'il était déjà en France. L'auteur y montre comment la philosophie de ce grand penseur prenait racine dans sa vie: ses composantes c'est une grande maîtrise de soi et un sentiment tres vif de la fuite du temps que Kant néanmoins surmonte sans cesse.

Et c'est aussi un aveu où Miciński se livre à nous dans son pressentiment de la mort déjà toute proche.

Les extraits des lettres, publiés ci-dessus, sont une contribution importante à la production littéraire de Miciński toujours tres personnelle et toujours en quête.

L'auteur analyse la poésie de Miron Białoszewski, l'un des représentants les plus interessants de notre jeune avangarde poétique. Les remarques et les conclusions du critique ont une portée plus grande: elles embrassent aussi quelques traits généraux de la poésie d'aujourd'hui.

Białoszewski met à l'épreuve le langage, ses limites, ses possibilités: il passe au delà du sens communicatif des mots, en les traîtant eux mêmes comme objets, comme matière poétique valable en elle même. Ses néologismes ne sont pas destinés, comme chez ses prédécesseurs, à enrichir le langage commun, ils sont „pour une fois" — ils sont une expérience à lui.

Il a commencé par une poétique des objets quotidiens les plus communs; il a exploré le domaine des songes d'une manière „réaliste" — anti-romantique: en découvrant leur base psycho-physique; il a appris beaucoup des expériences de la peinture moderne, de ses points de vues et de ses associations imprévisibles. Comme les peintres il a puisé dans le folklore, dans l'imagination enfantine et dans la logique enfantine. Il reste logicien même dans ses jeux de mots les plus hermétiques. Et quand il imite le galimatias absurde d'une conversation, avec des lacunes, des répétitions, la sottise nuancée des participants — il reste créateur, non sténographe et met de l'ordre dans le désordre.

„Les expériences de la lyrique moderne — poursuit le critique — ne sont pas sans résonnance sociale. Ce qui maintient le langage de tous les jours dans une bonne condition — c'est la logique et la poésie. L'une et l'autre prennent source dans le langage quotidien pour s'en délivrer par la suite". Les symboles de la logique sont immuables, „fermés". Par contre la poésie donne des propositions „ouvertes", des définitions pour une fois, dont la perception est facilitée par le context. La sémantique du langage vivant a besoin aussi bien de la logique que de la poésie. Pour l'expansion, la flexibilité, la vitalité du langage nul poète moderne polonais n'a fait plus que Miron Białoszewski.

Chronique

TREŚĆ ZESZYTU

ZDARZENIA — KSIĄŻKI — LUDZIE



Zeszyt podwójny
Cena zł 24.—

